И 224/39г

ИСКУССТВО КИНО

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ● 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

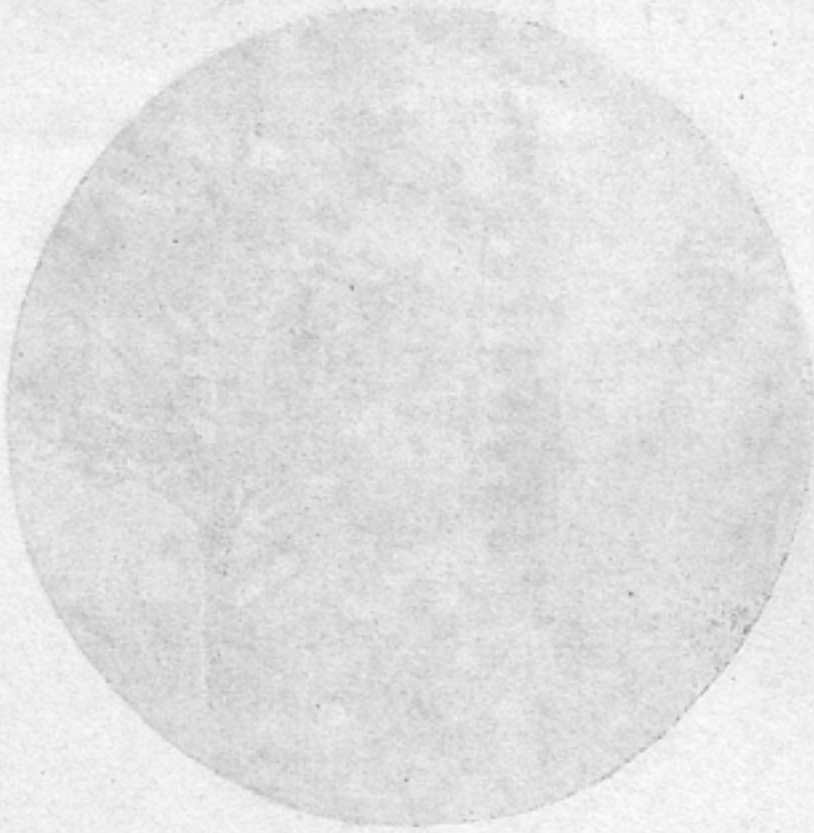
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

	Обращение актива Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР	3
М. ГРОМОВ —	Создадим оборонные фильмы	4
Ф. КНОРРЕ —	«Истребители» (сценарий)	5
О. НЕСТЕРОВИЧ —	«Академик»	26
Т. ЛЕЙН —	Разработка (трактовка) сюжета	28
Н. ОХЛОПКОВ —	Работа над образом	32
Л. ВОЛКОВ-ЛАНИТ —	Музыка фильма и ее теоретики	39
	Роли которые запомнились	44
М. КАРЮКОВ —	Пленка «трюкфильм» и способ фотомасок	45
	Советские оборонные фильмы за рубежом	49
	Новые фильмы Голливуда	53
	Фильмы за месяц	56

На обложке — кадр из фильма «Мужество»; на титульном листе — фото Главного павильона Всесоюзной Сельскохозяйственной Выставки.

ГОСКИНОИЗДАТ 8 АВГУСТ 1939



Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгордлита № Б-6270.
Заказ типографии № 2323. Тираж 6000 экз.
Объем журнала 7 печати. листов 62 × 94⅛.
Количество учетно-авторских листов — 9,8
Сдано в набор 20/VII. Подписано к печати 3/IX 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

КО ВСЕМ РАБОТНИКАМ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ОБРАЩЕНИЕ АКТИВА КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СОЮЗА ССР

Творческие успехи советского киноискусства завоевали ему широкое признание в массах трудящихся нашей страны. Советский народ любит свое киноискусство и по праву гордится им.

Партия, правительство и лично товарищ Сталин неустанно заботятся о развитии советской кинематографии, создают все условия для быстрого идейно-художественного роста этого самого важного и самого массового из искусств. Ярким примером этой заботы и помощи является постановление правительства от 23 марта 1938 года, наметившее конкретную большевистскую программу хозяйственного оздоровления и художественно-творческой перестройки советской кинематографии.

Выполняя это постановление, кинематография добилась немалых творческих успехов. Созданы такие высокохудожественные произведения, как Ленин в 1918 году, Щорс, Выборгская сторона, Великое зарево, Петр I (вторая серия), Детство Горького, Александр Невский, Человек с ружьем, Трактористы и другие.

Наряду с достигнутыми успехами в работе кинематографии имеются серьезные недостатки.

Авторский актив киностудий продолжает быть очень ограниченным и не пополняется за счет молодежи.

Недостаточны по количеству и по качеству картины, показывающие Красную Армию, пропагандирующие овладение военными знаниями трудящимися нашей страны.

Неудовлетворительна работа в области фильмов для детей и юношества.

Не на должной высоте стоят сценарии и картины, построенные на национальном материале союзных республик.

Плохо обстоит дело с созданием высокохудожественных советских кинокомедий.

Научные и учебно-технические картины все еще не завоевали широкого экрана и не обладают достаточными научно-познавательными качествами.

В работе студий кинохроники имеет место запаздывание показа актуальных событий советской действительности и однообразие сюжетов киножурналов.

XVIII съезд ВКП(б) поставил огромные задачи в деле коммунистического воспитания трудящихся, ликвидации пережитков капитализма в сознании людей, повышения знаний рабочего класса до уровня инженерно-технических работников, дальнейшего расцвета культуры советского народа.

Роль киноискусства в решении этих задач велика и почетна. Языком художественных образов советское кино должно содействовать укреплению коммунистического отношения к труду, культивировать уважение к социалистической собственности, воспитывать советский патриотизм и любовь к родине, одновременно вскрывая и бичуя все отжившее и негодное, все, что мешает победоносному строительству коммунизма в нашей стране. В этом постоянном росте идейно-воспитательной роли и силы художественного воздействия советской кинематографии и должна заключаться дальнейшая работа советской кинематографии.

Борьба за богатство тематики и жанров, за высокое художественное качество кинопроизведений, за большевистскую политическую направленность, идейную глубину и содержательность кинокартин остается основной решающей задачей каждого творческого работники и всей кинематографии в целом.

За истекший со времени постановления правительства период наметились некоторые сдвиги в области организации производства. Впервые были осуществлены постановкой в три-четыре месяца несколько крупных фильмов (Ленин в 1918 году, Александр Невский, Детство Горького и др.). Социалистическое соревнование, стахановские методы работы опрокинули устаревшие нормы и сроки производства картин. Но, как правило, фильмы до сих пор находятся в производстве в течение 8—10 месяцев. Это свидетельствует о еще недостаточно высоком уровне организации производственной работы студий. Между тем советский зритель, быстро растущий в отношении культурных запросов, требует все новых и новых кинопроизведений, освещающих с разных сторон многогранную и яркую советскую жизнь.

Актив призывает всех работников кинематографии включиться в борьбу за решительное сокращение сроков производства кинокартин, с тем чтобы уже в ближайший период нормальным сроком производства картины стал период в 4—5 месяцев. Это может и должно быть достигнуто за счет правильной организации работы съемочной группы, за счет лучшей обработки и более быстрого утверждения сценариев, упорядочения работы с актерами.

Актив обращается ко всем работникам кинематографии с призывом широко развернуть дело цветного кино.

Для обеспечения дальнейших творческих достижений советской кинематографии необходимы неотложные и решительные меры по улучшению технического оборудования киностудий. Необходимо ликвидировать отсталость киномеханической промышленности в деле производства съемочной, осветительной и другой аппаратуры и тем самым ликвидировать разрыв между творческими возможностями и технической вооруженностью нашей кинематографии. Это должно стать делом чести каждого рабочего, инженера, хозяйственного работника киномеханической промышленности и всех работников кинематографии.

Важнейшим средством обеспечения качественного улучшения кинокартин является ликвидация низкого качества кинопленки. С 1 января 1940 года наша кинематография должна полностью перейти на работу на отечественной пленке. Это накладывает на кинопленочную промышленность обязанность обеспечить к этому сроку качество советской кинопленки, не уступающее импортной.

Не уступать по качеству импортным образцам обязана и наша фотопромышленность. Актив призывает работников фотофабрик по-большевистски бороться за высокое качество пластинок, фотобумаги, химикалий, фотоаппаратных принадлежностей, выполнив в срок годовую программу.

Борьба за производственную культуру на предприятиях нашей промышленности, борьба за честь фабричной марки, за высокое качество продукции является боевой задачей всех работников кинопромышленности на ближайший период времени.

По решению XVIII съезда партии, к концу третьей пятилетки наша страна должна увеличить в шесть раз сеть звуковых кино-установок. Это ставит исключительно ответственные задачи перед всеми отраслями кинопромышленности. Советские кинокартины должны показываться массовому зрителю своевременно, квалифицированно, в культурной обстановке. Больше копий кинокартин, больше качественной проекционной аппаратуры, новых стационарных киноустановок, больше внимания и помощи армии киномехаников, больше оперативности в продвижении картин на периферию, — таковы основные задачи, под знаком которых должна итти работа киномеханической и пленочной промышленности, кинофикации и проката.

Работники кино призваны средствами искусства воспитывать миллионы зрителей в духе марксизма-ленинизма. Для этого надо бороться за овладение самой передовой наукой человечества — теорией Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Изучение революционной теории и практики большевизма обогатит творчество, даст киноработникам «уверенность, силу ориентировки и понимание внутренней связи окружающих событий» (Сталин). Надо помнить, что, только овладев большевизмом, можно быть полноценным работником в своей области.

Второе полугодие 1939 года должно явиться переломным для советской кинематографии в отношении нового подъема ее работы. Надо немедленно развернуть борьбу за выполнение годового плана. Ключ к решению этой задачи — в широком развитии социалистического соревнования и ударничества, в стахановских методах работы, в поощрении новаторства, в рационализаторской мысли, в смелом выдвижении новых кадров, преданных до конца партии Ленина — Сталина.

Актив работников Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР призывает всех творческих и инженерно-технических работников, всех хозяйственных работников, рабочих и служащих советской кинематографии по-большевистски ликвидировать наметившееся отставание на отдельных участках и с честью выполнить план второго года третьей сталинской пятилетки.

Советская кинематография, окруженная заботой партии и правительства, под мудрым руководством нашего великого Сталина сумеет в кратчайший срок преодолеть имеющиеся недостатки и поднять киноискусство на новую идейную и творческую высоту, достойную величия сталинской эпохи.

Создадим оборонные фильмы!

М. Громов
Герой Советского Союза

Все советские кинозрители с неослабевающим интересом, любовью и увлечением смотрят кинофильмы, посвященые жизни нашей героической Красной армии и Военно-Морского флота. Но хотя наша кинематография располагает всеми средствами для того, чтобы создавать большое количество высокохудожественных оборонных картин, всесторонне освещающих жизнь бойцов Красной армии, такие картины еще слишком редко появляются на экране.

Задача всех советских кинематографистов, сценаристов, режиссеров, операторов и актеров — показать на экране Красную армию и Военно-Морской флот, показать, как они несокрушимо стоят на страже советских границ. Задача кинематографистов — показать героизм, самоотверженность и высокое владение боевой техникой, отличающее наших бойцов и командиров.

Жизнь на наших пограничных заставах, в пехотных подразделениях, на боевых кораблях и в воздушных эскадрильях подскажет десятки самых разнообразных увлекательных сюжетов нашим кинодраматургам. Нет более благодарной темы для работников искусств, чем жизнь пламенных патриотов нашей родины — бойцов и командиров советской авиации, флота, кавалерии, артиллерии и пехоты. Для того, чтобы воплотить эту тему в яркие образы советского киноискусства, нужно пристально наблюдать дела и дни нашей Красной армии, непосредственно общаться с ней, изучать ее.

Оборонный фильм отнюдь не должен быть фильмом о голой военной технике. Это прежде всего должен быть фильм о великом советском народе, создавшем эту замечательную технику и поставившем ее на защиту своих рубежей.

Почти ежедневно мы читаем в печати сообщение о юношах, еще задолго до призыва подготовивших себя к военным специальностям, о патриотах-братьях, создающих танковые экипажи, об отцах и матерях, гордых своими сыновьями — пограничниками и краснофлотцами, о нерушимой связи защитников Страны советов и всего населения нашей родины.

Советская кинематография создала ряд замечательных картин, посвященных оборонной теме—такие фильмы, как Чапаев, Мы из Кронштадта, Щорс и др. Но все же этих фильмов еще мало. Расширение производства оборонных фильмов — насущная задача советской кинематографии.

Мне как летчику хочется сказать о картинах, показывающих нашу славную авиацию — и гражданскую и военную. В данном случае следует говорить о картинах двух видов — документальных и игровых.

И те и другие могут и должны стать сильнейшим средством укрепления мобилизационной готовности трудящихся нашей родины.

Мне кажется, надо всячески пропагандировать также и фильмы биографического характера. Безусловно надо приветствовать почин Героя Советского Союза летчика Г. Байдукова, который работает над сценарием, посвященным великому летчику Сталинской эпохи — Валерию Чкалову.

В рядах Красной армии и Военно-Морского флота есть немало таких людей, жизнь которых заслуживает пристального внимания художников кино. Часто «Правда» и «Известия» публикуют очерки, посвященные людям Красной армии и Военно-Морского флота, сверхметким стрелкам, отличным артиллеристам, летчикам, краснофлотцам и пограничникам. Разве можно пройти мимо этих замечательных материалов художнику, работающему над оборонной темой?

А работа наших военных комиссаров, воспитывающих бойцов в духе ленинско-сталинского учения, разве она не является интереснейшей темой для большого художественного фильма?

Расширяя производство оборонных кинокартин, борясь за углубленную и яркую передачу жизни Рабоче-Крестьянской Красной армии, творческие работники советского кино должны подумать и о жанрах оборонных произведений.

Бесспорно следует развивать и фантастический фильм о войне будущего и кинокомедии на оборонные темы, на оборонном материале.

Оборонные фильмы играют огромную роль в воспитании нашей молодежи и детворы. Советская кинематография обязана воспитывать ребят, помочь им стать смелыми защитниками нашей родины. Мне приходилось бывать в московских школах и на пионерских кострах. И всегда меня закидывали вопросами о жизни нашей авиации, о работе летчиков, бойцов всех видов оружия.

Громадный интерес нашей молодежи к оборонной теме может и должен быть удовлетворен выпуском детских фильмов на оборонные темы. Таких картин у нас пока еще совсем мало.

Для развития оборонной тематики у нас созданы специализированные издательства, театры, выставки, музеи. В нашей общественности уже начинают говорить о создании специализированной студии оборонного фильма. Едва ли следует предрешать те организационные формы, в которые должна вылиться наша борьба за улучшение и расширение показа Красной армии на экране. Не так важно, будет ли создана специальная студия оборонных фильмов или над оборонной темой будут работать все киностудии Советского Союза. Важно, что тот громадный интерес к оборонной тематике, который наблюдается и у советского зрителя и у творческих работников кино, должен быть теперь удовлетворен полностью.

Истребители

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ
(Первый вариант)

Ф. Кнорре

Тихонько приотворилась белая дверь с матовым стеклом, и в комнату заглянула девушка.

В классе было безлюдно и тихо. Все окна раскрыты настежь, и от ветра покачиваются цветы на подоконниках и шевелятся углы развешанных по стенам школьных плакатов: «Каменный век», «Спартак во главе гладиаторов», «Козьма Минин-Сухорук собирает народное ополчение», «Фрунзе в бою у Перекопа»...

Девушка, улыбаясь, вошла в комнату и осмотрелась. За нею следом вошли и остальные. Они остановились посреди класса, около низеньких парт, доходящих им до колен. Рослые парни. Девушки, чьими легкими волосами играет ветер, налетающий из открытых окон.

— Неужели мы тут сидели?.. Неужели мы были такие... маленькие?.. — изумляется Варя.

Вместе с Сережей Кожухаровым она медленно обходит свой бывший класс.

Проходят мимо большого портрета Горького, нарисованного детской рукой.

— Помнишь, как ты решил стать великим писателем?— усмехается Варя.

— А ты знаменитой путешественницей?

Они переглядываются и, улыбаясь, проходят мимо тропической чащи на берегах реки Замбези, мимо исхудалого от лихорадки Ливингстона, неутомимо ведущего свой караван в неизведанные дебри джунглей, мимо бесстрашного Миклухи-Маклая, окруженного толпой людоедов.

— А вот твой изумительный самолет-автомат!

Снисходительно отмахнувшись от чертежа самолета, Сергей остановился:

— Вот наша с тобой парта.

Это низенькая, старая, изрезанная и исцарапанная парта в одном из задних рядов.

На ее крышке глубоко и тщательно детской рукой вырезано: «Варя» и «Сережа» и вместе обведено кружочком. А сбоку наскоро приписано другим, тоже детским почерком, против имени «Сережа» — «дурак».

— Это Колька тогда приписал, — засмеялся, вспоминая Кожухаров. — Хотя... отчасти правильно было подмечено.

— Прошло пять лет с тех пор, как мы с тобой сидели на этой парте, — рассудительно замечает Варя, — было время поумнеть...

— Насчет этого... — Сережа задумчиво обводит пальцем кружок, соединяющий их имена, — нет, насчет этого я что-то не поумнел. Наверно никогда не поумнею.

Варя рассеянно отворачивается, и в этот момент в комнату сразбегу врывается запыхавшийся мальчонка.

В производственный вариант сценария автором внесен ряд существенных изменений и дополнений, относящихся к специально авиационным и техническим проблемам.

— Выпускники, — кричит он отчаянным голосом, — да что же вы тут сидите? Скорее в зал, там уже все собрались, вас ждут, скорее... — и вылетает в коридор.

Уже у двери Варя, обернувшись, крикнула:

— Колька, скорее идем, нас ждут!

Сейчас же навстречу им выскакивают двое мальчиков. Они машут руками и шипят:

— Скорее, скорее, там все уже построились!

◇

В большом нарядном школьном зале стоит вся школа, построившись рядами.

Отдельно и впереди всех стоят выпускники и среди них Сережа Кожухаров, Варя и Коля.

Немного в стороне стоят родители, степенно покашливая и вытягивая шеи, чтобы разглядеть «своих» в почетном первом ряду окончивших.

Они стоят сосредоточенные, серьезные, немного взволнованные торжественностью минуты.

Старейший учитель школы, тоже волнуясь, заканчивает свою прощальную речь:

— ...две тысячи московских школ раскроют сегодня двери, чтобы выпустить в свет две тысячи отрядов молодежи. Вы тоже покидаете сегодня старые школьные стены и наверно скоро забудете и своих старых, придирчивых, надоевших учителей...

Два голоса одновременно горячо вскрикивают:

— Неправда...

Старик, подавив усмешку, машет рукой:

— Ну, ладно, увидим, увидим... Жизнь лежит перед вами, для вас нет никаких преград. Какие же пути изберете вы себе в жизни? Вы решите это сами. Но какой бы путь вы ни избрали, мы уверены в одном: это будет честный и прямой путь настоящего советского патриота... Вот поэтому мы и гордимся вами, любим вас и, может быть, даже немного грустим... — и тут несмотря на мужественное усилие перейти на шутливый тон голос старого учителя начинает предательски вздрагивать. — Да, грустим, расставаясь с вами...

Звонкий молодой голос восклицает:

— Степан Степанычу ура...

Учитель растерянно замахал руками:

— Ничего подобного... Почему мне? — но в гуле криков его голос потонул, и тогда он замахал руками в другую сторону — оркестру.

Школьный оркестр, который тоже кричал «ура», поднимает инструменты. Первые такты торжественного медлительного марша, своего рода «гимна» школы, успокаивают волнение и шум.

В толпе «родителей» кто-то растроганно тихонько всхлипнул. Отец Кожухарова, торжественный и подтянутый, не совсем привычно себя чувствующий в крахмальном воротничке, сердито косится через плечо:

— Говорил тебе, — шепчет он жене, — бабушку с собой не брать. Ну вот, готово, разнюнилась старая. И главное, отчего — неизвестно. Просто такая бабья привычка.

В это время уже вся школа поет свой марш.

Восторженно звенят голоса малышей.

Старшие поют сильными, молодыми голосами.

Через открытые окна в мгновенье пауз доносятся снизу, с улицы приглушенные звонки трамваев и могучие гудки троллейбусов. Там громадная Москва расстилается покатыми площадями бесчисленных крыш, сияет стеклами высоких зданий, поднимается к чистому весеннему небу кремлевскими звездами...

Они поют, и целый мир лежит перед ними.

— Чего ж ты нюнишь, старая? — укоризненно шепчет отец старухе-бабушке.

И та виновато вытирает глаза.

— Да хорошо уж очень... Вот и Сереженька... Дожила...

Отец хмурится и, воровато оглядевшись, торопливо вытирает глаз рукавом и откашливается.

— Действительно хорошо, но нюнить — это, брат, лишнее.

Двое малышей, мальчик и девочка, в заднем ряду тихонько болтают во время пения:

— Счастливые, — вздыхает Таня, — теперь куда угодно могут пойти: в летчики, в папанинцы... ну, в любые герои могут... Сережа, вот, в летчики идет...

— Брат твой? — заинтересовавшись, перестает петь мальчик.

Девочка, продолжая петь, утвердительно кивает головой.

— Правильно, — одобрительно замечает мальчик, — я тоже потом пойду в летчики... — и вдруг великодушно добавляет: — Хочешь, тогда пойдем вместе?

Девочка с готовностью кивает еще раз, и они оба с увлечением подхватывают последние слова песни, торжественно гремящей в зале.

◇

Новое пополнение пришло. Высокое, торжественное здание школы с белыми колоннами кипит оживлением сверху донизу.

Потоками хлещет вода в душевых комнатах.

В парикмахерской молодые парни, улыбаясь, поднимаются с кресел, проводя ладонью по непривычно коротко-остриженной голове.

Другие еще только усаживаются, подставляя головы, и длинные космы густой штатской шевелюры прядями сваливаются на белые халаты.

В другом этаже уже переодеваются в военную форму Около коек в беспорядке стоят разнокалиберные штатские ботинки, свешиваются помятые брюки, пиджаки всех фасонов, а рядом рослые, свежевымытые, только что остриженные парни впервые щеголевато затягивают широкие кожаные пояса.

Видно, что помятая свободная, широковатая штатская одежда им самим уже кажется чем-то чужеродным...

Во дворе, под каштановыми деревьями, в первый раз строятся молодые курсанты. Старательно, но еще не совсем умело они «равняются» по команде.

Одного из курсантов мы узнаем. Это — Кожухаров. Мы его видели на выпускном вечере в школе. Он стоит неподвижно, круто повернув голову и скосив глаза на соседа справа.

Вдруг в его спокойных глазах загорается изумление. С усилием он поворачивает голову еще немного. Да, несомненно, рядом с ним в строю стоит Мельников. Раздается команда «вольно».

Мельников и Кожухаров оглядели друг друга с плохо скрываемой досадой и изумлением.

— Здрасьте... Вот это интересно,—вполголоса заметил Мельников, — опять, значит, вместе

— Я не знал, что ты тоже решил сюда поступать.

— А что? Знал бы, так другую выбрал?..

— Н-нет, — равнодушно пожал плечами Кожухаров, — какое мне до тебя дело? Чем ты мне мешаешь?

— Чорт его знает, — в угрюмом раздумьи замечает Мельников, — как будто все равно, а откровенно говоря, если-б я знал, так лучше бы подал в другую школу...

— Пожалуй, — холодно соглашается Кожухаров, и они отворачиваются один от другого.

В этот момент летит команда «смирно», и им приходится отвернуться друг от друга.

Командир отряда проходит вдоль строя, оглядывая молодежь. Потом останавливается и начинает говорить:

— Товарищи курсанты, я приветствую вас, молодых советских патриотов, избравших себе в жизни прямой и почетный путь профессионалов военного дела, будущих гордых соколов великого советского Военно-Воздушного флота.

◇

Через несколько дней в высоком, залитом светом зале идет урок физкультуры.

Ровные ряды курсантов, выстроенных в шахматном порядке, по знаку инструктора делают короткий шаг вперед, одновременно с молниеносной быстротой проделывают целую серию ударов в воздухе и, одним рывком отскочив обратно, на месте застывают в «стойке», закрывшись от воображаемого противника.

Проходит инструктор, на ходу поправляя кому слишком низко опущенный локоть, кому неверно повернутое плечо. Затем он удовлетворенно оглядывает ряды мускулистых парней в трусах, командует «вольно» и объявляет:

— Вольный бой. По три минуты. Можно выбирать партнеров.

Курсанты переглядываются и, улыбаясь, начинают выбирать себе противников по вкусу.

Мельников отстраняет подошедшего к нему курсанта и пробирается через зал, осматриваясь по сторонам, как будто кого-то разыскивая.

За спиной у него раздается спокойный, чуть насмешливый голос:

— Не волнуйся, я тут.

Мельников живо оборачивается.

Кожухаров стоит рядом, натягивая перчатки.

Они выходят на огороженный веревкой «ринг».

Инструктор взглянул на часы и кивнул.

Они начали бой в быстром темпе.

Инструктор, пожилой человек с безукоризненной выправкой профессионального бойца, одобрительно кивает.

После первых же ударов бой переходит в бешеный темп. Инструктор уже просто сияет, щелкая пальцами при каждом «чистом» ударе.

Командир, наблюдающий издали, реагирует совсем поиному. Он внимательно присматривается, потом начинает хмуриться. Раздается свисток инструктора, и оба курсанта неохотно останавливаются, разгоряченные, взбудораженные.

Инструктор очень доволен.

— Отлично.., Отлично.., Кожухаров... и Мельников... Отлично... Хороший бой. Яркий, энергичный. Пожалуй, несколько излишне темпераментный. Молодцы... Вы — оба лучшие «бойцы» из всего курса. Да, определенно...

Командир пытливо оглянул еще раз их потные, взбудораженные лица, задумался, покачал головой, усмехнулся про себя и отошел.

◇

Башенные часы на фронтоне школы ударили шесть Это — час отпусков под выходной день.

Вместе с последним ударом Кожухаров, подтянутый, празднично настроенный, торопливо сбегает по широкой лестнице в сад.

Бодро и беззаботно насвистывая, он шагает по дорожке среди деревьев.

Вдруг на повороте он разом остановился и замолчал. Немного впереди, направляясь к воротам, шагает Мельников. Он тоже празднично подтянут и тихонько мурлычет про себя какую-то песенку.

Кожухаров свернул на другую дорожку, чтобы не встретиться с ним, улыбнулся своей хитрости и снова беззаботно зашагал.

В калитке он столкнулся с каким-то курсантом, тоже выходившим на улицу. Это был снова Мельников.

Оба обернулись, довольно неприязненно оглядели друг друга и разошлись в разные стороны...

Через минуту Кожухаров уже садился в троллейбус, раза два, на всякий случай, оглянувшись. Проехав несколько остановок, он сходит уже совершенно успокоенный. Праздничное настроение возвращается к нему. Он снова широко шагает, думая о чем-то своем и чуть слышно насвистывая.

Минуя лифт, он легко взбегает на верхний этаж большого дома. Стоя у двери, оправляет на себе гимнастерку и поднимает руку, чтобы позвонить.

При этом он случайно взглянул в окно, и поднятая рука его застыла в воздухе.

Через окно видно, как Мельников торопливо пересекает улицу и входит в тот же подъезд.

Кожухаров закладывает руки за спину и, хмурый, стоит, покачиваясь на каблуках и поглядывая вниз.

Появляется слегка запыхавшийся Мельников.

— Чего это ты тут стоишь? — упрямо спрашивает он, как будто не слишком удивившись.

— Тебя жду.

— Зачем я тебе нужен?

— По правде говоря, ты мне не особенно нужен, — сумрачно усмехнулся Кожухаров, нажимая на кнопку звонка, — просто неудобно звонить по двадцать раз...

— Здравствуй, Варенька, как жизнь?

Они оба входят, пожимая руки отворившей им Варе.

— Вот хорошо, что вы вместе пришли, — приветливо сказала Варя.

Кожухаров неопределенно пробормотал:

— Н-да... Мы уже, знаешь, решили вместе... Привычка.

Варя надевает шляпу в передней перед зеркалом:

— А куда мы пойдем?

— На лодке кататься.

— В парк?

Втроем спускаются по лестнице.

В переднюю выползает из комнаты маленькая старушка, пробует неплотно захлопнутую дверь, укоризненно качает головой.

— Ну что же это такое? Опять Варенька за собой двери не затворяет. Разве можно...

Она высовывается на площадку и смотрит им вслед. Ласковая, озабоченная улыбка расплывается у нее на лице:

— Такие хорошие молодые люди... Но только почему это они всегда ходят вдвоем?

Старушка недоуменно пожала плечами и плотно притворила дверь.

◇

Быстро пролетели месяцы увлекательной учебы.

Приближаясь к аэродрому, в воздухе идут строем «клина» три учебных самолета.

Строй ведет инструктор. Несколько раз он нарочно резко меняет курс, то бросаясь в сторону, то взмывая вверх, то переходя на бреющий полет.

Оба сопровождающие его ученика изо всех сил стараются не оторваться, и с некоторым запозданием им каждый раз удается выравняться и занять свои места уступом сзади головной машины.

Теперь они идут на аэродром и делают посадку.

Командир отряда стоит в стороне, рядом с капитаном.

— Ну что ж, по-моему, не плохо, — замечает он в тот момент, когда самолеты садятся, — в особенности Парфенов.

Капитан утвердительно кивнул головой.

Командир оглянулся к группе курсантов, оглядел их и крикнул:

— Товарищ Кожухаров!

— Есть.

— Полетите вместе с... ну, вы уж всегда в паре с Мельниковым.

Пока оба курсанта занимают свои места в самолетах, капитан, наклонившись к уху командира, тихо спрашивает:

— Товарищ командир, а вам не показалось, что эти двое не очень-то были довольны, что им приходится работать «на пару»?

Командир усмехнулся.

— Довольны? Да они оба, небось, сейчас чертыхаются про себя и бесятся. Я их нарочно каждый раз заставляю работать вместе или помогать друг другу.

— Не дружат?

— Ну, сейчас что! Вот посмотрели бы на них, когда только пришли к нам в школу, просто не переваривали один другого.

— Нехорошо.

— А, не беда! Отличные парни. Пройдет.

— Девушка, что ли?

— Отчасти есть и девушка. А главное,—оба они п е р в ы е еще со школы. Вот их задор разбирает: кто же, все-таки, первый... Видите, что делают!..

Весь этот разговор происходит в то время, когда идет полет очередной тройки: Кожухаров, Мельников, инструктор. Инструктор мотает изо всех сил, кидаясь в стороны, делая развороты, но оба курсанта, как привязанные, не отстают от головной машины.

Наконец, он идет на посадку, вылезает из машины и отирает пот со лба, широко ухмыляясь:

— Вот прилепились, понимаешь, никак не оторвешь. Это что ж такое? Они меня в пот вогнали. Ну, ребята... Ну, молодцы... Так прямо и запишем: лучше всех изо всего курса сегодня задачу выполнил товарищ... Мельников...

Ни один мускул не шевельнулся на лице у Мельникова, но во взгляде вспыхнула такая откровенная радость, что он опустил глаза.

— Да, Мельников, — не торопясь, продолжает инструктор. — Ну, и Кожухаров, конечно, тоже, само собой. Оба отлично...

Мельников равнодушно поднял глаза.

Вместо прежней буйной радости в них теперь не то разочарование, не то упрямая мысль.

◇

Снова день накануне выходного. Опять башенные часы торжественно и гулко ударяют шесть раз.

Как и в прошлый раз, парадно-подтянутый, свежевыбритый Мельников спускается с лестницы в сад. Там он останавливается, осматриваясь, как будто ему чего-то не-

хватает. Постояв минуту в нерешительности, он вдруг повернул обратно в общежитие.

Он проходит через несколько залов и пустых учебных классов и входит в аэро-навигационный кабинет.

Сначала ему кажется, что и тут никого нет. В одном из углов стоит укрепленная на штыре кабина учебного самолета. Сверху она прикрыта обычным колпаком для слепого полета.

Слышно, что под колпаком кто-то возится. Это Кожухаров. В руках у него инструменты. Одет он в рабочий комбинезон. Выглядит довольно хмуро.

Бросив беглый взгляд на Мельникова, он снова наклоняется к доске, над которой он возился, и продолжает работать молча.

— Ну что ж, — говорит Мельников не особенно любезно, — пойдем что ли вместе. Все равно встречаться.

— Я не пойду, — коротко ответил Кожухаров.

— Не пойдешь? — очень удивился Мельников, чувствуя, что настроение у него вдруг заметно повысилось. — А я, знаешь, думаю пойти...

Однако уйти сразу ему неловко. Чтобы не выдавать свое слишком очевидное удовольствие, он подходит ближе и довольно рассеянно спрашивает:

— Что у тебя тут?.. Не ладится?

Кожухаров, задумчиво хмурясь, покусывает губу:

— Мало того, что с новым не ладится. Я боюсь, что и старые-то приборы испортил. Не работают.

— Да ну?.. — Мельников озабоченно наклонился над доской. — Вот так клюква... покажи...

Минуту они молчали, проверяя механизмы приборов, потом Мельников выпрямился:

— Н-да, скверная штука... Чорт его знает, может быть, мы с тобой вчера что-нибудь в схеме напутали.

Он встревоженно покачал головой, щелкнул языком и пошел из кабинета.

Кожухаров поднял голову и посмотрел ему вслед. Мельников уходит, не обернувшись, прямой, высокий, в пилотке, щегольски сдвинутой на бок.

Уходит один, к Варе наверное... Кожухаров тяжелым взглядом проводил его до двери... потом резко отвернулся и снова согнулся над доской.

Некоторое время он работает в тишине.

Потом снова хлопнула дверь. Кожухаров обернулся. В комнату с самым небрежным видом вошел снова Мельников. На нем уже не «выходная» одежда, а старый рабочий костюм. Он подошел, молча занял место рядом с Кожухаровым и взялся за инструменты.

После небольшой паузы Кожухаров тихо произнес:

— А Варя нас ждет?

Мельников неопределенно пожал плечами и промолчал.

— Ты собирался итти, кажется. Ты иди...

— Захочу, так без твоего разрешения пойду. Сам иди.

— Я не могу, занят...

— И я занят...

Башенные часы ударили торжественно и медленно десять раз.

Командир вошел в кабинет. Двое все еще возятся там.

Кожухаров сидит в кабине, наблюдая за показанием прибора в тот момент, когда Мельников наклоняет кабину в разные стороны.

— А ведь все-таки что-то получается. Значит это — возможная вещь... Только... «горизонт» мы, кажется, испортили. Это скандал.

— Что испортили? — спокойно спросил командир.

— Горизонт, — сконфуженно обернулся Кожухаров, — товарищ начальник, мы починим.

— Я испортил...

— Товарищ командир, это не совсем точно... — спокойно, но твердо вступается Мельников, — испортил я... и Кожухаров. Вдвоем. Мы починим.

Командир оглядел их с любопытством, улыбающимся взглядом.

— Значит, вместе? Что вы комбинируете?

— Да не знаю, как назвать... Пожалуй, интегратор для слепых полетов... Мы только начали еще...

— А ну попробуем, — сказал командир и быстро сел в кабину на место Кожухарова, — объясните.

— Идея наша была такая: мы заметили, что на доске слишком много приборов. В слепом полете страшно утомительно за всем следить. Вот мы и стали думать: а что, еслиб удалось все нужное для слепого полета соединить в одном приборе, — как стало бы просто и легко летать.

Командир, не отрывая глаз от прибора, сделал знак. Они наклонили кабину в одну сторону... в другую...

Командир подавил улыбку и вылез из кабины...

— Ишь за что схватились. Ну что ж... Это очень хорошо то, что вы сделали, товарищи Кожухаров и Мельников...

— Главным образом Кожухаров сделал, — быстро вставил Мельников.

Кожухаров твердо его перебил:

— Сделали мы вместе, поровну.

— Все равно, это хорошо, — повторил командир, — у вас мысль работала в правильном направлении. Конечно, вам лучше было бы прежде посоветоваться с кем-нибудь из преподавателей. Тогда, например, вы бы знали, что очень похожий интегратор полета пару лет назад уже изобретен. Но это нисколько не должно вас огорчать. Нисколько. Это бывает. Ни у кого с первого раза не получаются великие изобретения... — Тут он как будто что-то вспомнил. — Да между прочим, товарищ Мельников, мне почему-то казалось, что вы собирались сегодня куда-то пойти?

Мельников смутился:

— Я... Не-ет... То есть, собирался, конечно... Но потом я устал что-то и решил лучше остаться и отдохнуть.

— Понимаю, — серьезно кивнул головой командир, посмотрев на озабоченное лицо Мельникова, стоящего перед ним в рабочем костюме с инструментом в руках. И снова обернулся к Кожухарову:

— Продолжайте работу. Я завтра прикреплю к вам консультанта, — он сердечно похлопал по плечу Кожухарова и вышел.

◇

В воздухе идет отчаянная схватка двух истребителей. Самолет Кожухарова стремительно пикирует на машину Мельникова и оказывается у него под хвостом, но за мгновенье до этого Мельников на крутом вираже набирает высоту, уходит от атаки и сейчас же сам пикирует Кожухарова.

Тот, однако, тоже уходит от большой скорости «имельманом» и снова занимает позицию на солнце.

Мы видим лица обоих летчиков, они ни на секунду не теряют друг друга из виду и снова бросаются «в бой». Началась «карусель», когда оба стремятся стать в хвост один другому и использовать огонь своих «пулеметов», заряженных на этот раз кинопленкой.

В самых невероятных для «земного» человека положениях то один, то другой, нацелившись своей машиной, включают «пулемет» с безобидной целлулоидной лентой.

Наконец, смелым маневром на почти вертикальном вираже Мельникову удается зайти в положение для огня, но Кожухаров энергичной «свечой» ушел и тотчас же «свалился», пикируя Мельникова, атакуя его сбоку и сзади...

Через несколько минут они уже стоят на поле, выслушивая разбор своего «боя» инструктором.

— ...Что было хорошо? Ни минуты пассивности в бою. Это первое. Смелый, быстрый маневр и прицельный огонь — никогда не забывайте этого, а остальное приложится. Маневрировали оба отлично, так что решить кто победитель, нам поможет только пленка, на которой мы увидим результат огня...

И вот на показательном разборе пленка проецируется на экране.

— Огонь Кожухарова.

По экрану на мгновенье вихрем проносится в крутом вираже самолет. За ним трудно следить глазом, но все-таки черные линии прицела успели поймать его на своем скрещивании на какую-то долю секунды...

Инструктор вслух отмечает попадания киноочередей. Мельников, Кожухаров и большая группа их однокурсников напряженно следят за экраном.

— Огонь Мельникова.

Снова, появляясь на мгновенье, самолет, охваченный на лету объективом «кинопулемета», то снизу, во время «иммельмана», то сверху на головокружительном вираже... Снова отмечаются моменты попаданий.

— Отлично,— воскликнул инструктор, и в его тоне слышится уважение,— оба отлично... Да, оба...

Зажегся свет.

Кожухаров и Мельников, оба одновременно, поднимаются со своих мест. Товарищи смотрят на них, откровенно усмехаясь,— опять «оба». Их неукротимое соревнование, видимо, уже стало предметом подтрунивания для всей школы. Мельников усмехнулся в ответ товарищам и пожал плечами.

— Ладно, в следующий раз я уже постараюсь.

Все засмеялись.

◇

Воздух наполнен отдаленным, разноголосым шумом праздничного майского утра. Где-то очень далеко играет оркестр. С другой стороны доносится песня.

Приглушенно, из-за домов, доносится ритмичный гул большого барабана. Все это на фоне многоголосого говора, смеха, хлопанья в ладоши, веселых окриков. На самой площади еще несколько минут стоит тишина. Потом в воздух разом обрушилась целая ритмическая буря военного марша, который заиграл мощный сводный оркестр, и на безлюдную площадь, равномерно колыхаясь, тяжелой поступью, вступили ряды воинского парада.

Во все возрастающем могучем гуле шагов, наполнившем теперь уже всю площадь, идут во главе бесконечной колонны парада военные школы: пехотинцы, летчики, моряки, инженеры — советская военная молодежь, вчерашние ученики, сегодня впервые надевшие почетную форму лейтенантов.

Среди шумных приветствий, в грохоте оркестров, они проходят трибуны. Где-то позади, ожидая своей очереди, уже нетерпеливо постукивает копытами по асфальту кавалерия, грохочут моторы танков и артиллерийских тягачей, и скоро воздух уже наполнится гулом самолетных моторов...

На одно мгновенье в безукоризненно шагающем строю молодых лейтенантов мы узнаем знакомые лица Кожухарова и Мельникова. Они проходят со своей школой по празднично разукрашенной улице, улыбаясь весело и сдержанно, как улыбаются люди в строю.

Они проходят мимо пестрых, посторонившихся для них колонн демонстрантов.

Им радостно кричат «ура» громадные человеческие толпы, над головами которых покачиваются прозрачные транспаранты, купаются в свежем ветре на солнце легкие флаги и торжественно шевелят тяжелыми складками целые леса бархатных знамен.

Им машут из окон высоких домов, стены которых задрапированы полотнищами и флагами.

◇

И вот курсанты стоят, построившись в том же самом знакомом дворе, где два года назад стояли новички. Стоят «вольно», в ожидании выхода начальника школы, но настроение у всех такое торжественное, что стоят неподвижно, подтянувшись.

Сегодня их день рождения.

Командир отряда, стоящий поодаль перед строем, вполголоса беседует с другим капитаном.

— Чудные парни, — тихо замечает капитан, оглядев еще раз молодые, внимательные лица лейтенантов. — Чорт его знает, мне кажется, что этот выпуск еще лучше прошлогоднего. А?

— Мне тоже кажется. Хотя не кажется — правда. С каждым годом лучше.

— А те двое твои как? Кожухаров и Мельников?

— В общем — друзья.

— Неужели?

— Да, они уже друзья. Но, может быть, пройдет еще много времени, пока они догадаются об этом.

Из-за стены ограды донесся вдруг приблизившийся шум проходящего мимо по улице оркестра... Затем долетела волна поющих женских голосов. Вокруг продолжается праздник.

— Ты говорил с ними об этом?

— Нет, зачем? Это должно произойти само собой. Их глупая вражда не может выжить в наших условиях. Подумай: два года они ходили плечо к плечу и летали крыло к крылу в одном строю. Складывали один другому парашюты и волновались, как у того выйдет прыжок.

— Они, как и все мы, любят и ненавидят одно и то же. Трудно им ненавидеть друг друга. Это не выходит у настоящих наших людей. Пустая злоба выветривается. Неизбежно приходит на смену товарищество... дружба...

И в этот момент летит команда:

— Смирно.

Перед строем выходит начальник школы. Он начинает говорить:

— Товарищи молодые командиры!

Они стоят вытянувшись, не отрывая от него глаз: в первый раз в жизни к ним обращаются: «Товарищи командиры».

— ...Сегодня вы вступаете в строй Рабоче-Крестьянской Красной Армии. Я уверен, что новый отряд командиров, беззаветно преданных делу Ленина—Сталина, с честью оправдает перед народами Советского Союза то огромное доверие, которое оказано каждому из вас.

◇

Новое пополнение молодых лейтенантов начало прибывать в боевые части Военно-Воздушного Флота.

Капли росы на утреннем солнце вспыхивают на траве аэродрома.

Еще совсем рано, а в воздухе уже неумолчно рокочут, перекликаясь, самолетные моторы.

Вдалеке, за границей аэродрома, мирно пасется стадо, и коровы равнодушно поворачивают головы, скосив глаза на пролетающий истребитель.

— Вот это вот наша полянка, — сказал майор Гучков, сделав широкий жест в сторону громадного аэродрома, — вон в тех вот ангарчиках помещаются наши машины... Следуйте за мной, я вам покажу все наше хозяйство.

Покусывая соломинку, он идет широким шагом по мокрой росистой траве. Массивный, спокойный человек с сильной шеей, выцветшими светлыми глазами и мягким, глуховатым голосом.

С ним рядом, с любопытством новичков, оглядываясь по сторонам, идут Кожухаров и Мельников.

— Вы учились вместе? — вдруг, обернувшись, спросил майор.

— Да, с самой десятилетки...

— Значит, приятели?

Кожухаров усмехнулся:

— Почему ж? Это не обязательно.

— Не знаю, — рассеянно сказал майор, подняв голову и вглядываясь вверх, — у нас тут все приятели... вот «идут» сюда.

С невероятной скоростью приближаясь к аэродрому, в небе появляется отряд истребителей.

Вот оглушающий рев их моторов замер в воздухе, боевые машины пошли на посадку... сели...

Майор дружески опускает руку на плечо Кожухарову и, слегка подтолкнув его вперед, произносит:

— Знакомьтесь. Эти ребятки и есть ваш отряд.

Загорелый, белозубый военлет, только что спрыгнувший с самолета, приветливо сдернул с руки кожаную перчатку и открытым, широким движением протянул руку Кожухарову. И вслед за ним, сейчас же, еще человек десять подошли, окружили, улыбаясь, стаскивая перчатки и протягивая руки.

◇

В сумерки на аэродроме горят сигнальные огни. Подготовленный к сложному испытанию, аэродром почти безлюден. Стоят два самолета. Около них — небольшая кучка людей: майор, командир подразделения, несколько командиров и два военлета. Один из них Кожухаров.

— ...задачу знаете, — заканчивает майор, — слепой полет по кругу и слепая посадка на точность. Уверен, что вы справитесь оба хорошо... По самолетам.

Летчики уже в своих машинах.

Кабины закрывают над их головами глухими колпаками из плотной, светонепроницаемой материи.

Теперь летчики не видят ни неба, ни земли — ничего, кроме своих приборов, светящихся перед ними на доске.

Запускают моторы. Стартер дает сигнал.

Первая машина срывается с места и после короткого разбега взмывает в воздух, постепенно расплываясь в темноте сумрачного неба.

Через минуту дают старт машине Кожухарова.

Небо совсем закрыто многослойными глыбами облаков. Самолет входит в плотную облачную завесу и скрывается. Скоро замирает и шум его мотора.

Проходит некоторое время.

Издали снова доносится гул приближающегося мотора. Командиры на аэродроме не отрывают напряженных глаз от темных облаков...

Вот из облаков выскочил самолет, пошел на посадку и сел. Мы видим, как он, немного проскочив линию обозначения точной посадки, прибежал и остановился. Его ошибка вполне укладывается в норму.

В это время Кожухаров, который еще остался в воздухе, внимательно наблюдая за приборами, тоже повел свой самолет на посадку, «выдерживает» над невидимой землей и берет ручку на себя...

Это самый критический момент, когда проверяется правильность посадки.

Самолет легко приземлился, пробежал и остановился. Кожухаров откинул колпак и встал, с беспокойством отыскивая обозначения линии посадки и не находя его.

К нему быстрым шагом направляется майор.

— Неужели я мог проскочить? — растерянно произносит Кожухаров. — Тут не видно обозначения...

— Да вы же стоите на нем, Кожухаров! — весело крикнул майор, подходя ближе. — Если ваша посадка «в точку» не случайность и вы сможете ее повторить, то вы перекрыли все нормы, понимаете?..

Кожухаров облегченно вздохнул.

— Нет, это не случайно, товарищ командир. Я повторю. У меня есть мысль, как перекомбинировать систему приборов, и тогда каждый летчик нашей эскадрильи повторит мою посадку. Ручаюсь. Я три года думаю об этом.

◇

На очередных тактических учениях военлеты — Кожухаров и Мельников — получили одинаковые задания: пройти, применяясь к местности, разными маршрутами над предполагаемым расположением «противника» и доставить срочное сообщение. С аэродрома сорвались одновременно два истребителя и стремительно разошлись — каждый по своему маршруту.

Самолет Мельникова проносится вдоль опушки леса, пересекает просторное поле...

Мельников бросает взгляд на карту... вниз на землю.

Внизу под ним сигнальное полотнище.

Вымпел стрелой полетел вниз.

Самолет разворачивается и описывает круг.

Вымпел уже подобран. Полотнища — сигналят «квитанцию» в получении.

Видно, как внизу, сорвавшись с места, понеслись мотоциклы связистов, передавая сообщение.

Поручение выполнено. Самолет идет обратно.

◇

Пассажиры просыпаются в поезде. Это — длинный состав дальнего следования.

Взъерошенный парень, зевая и почесывая голову, спросонку усаживается пить чай у окна.

Другой вытаскивает из кармана громадный круг полтавской колбасы и режет ее на газете большими ломтями, пополам с огурцом.

В отделении девушка, распустив волосы, причесывается перед зеркалом.

По коридору проходят люди с полотенцами через плечо

Целый маленький стремительно летящий по рельсам городок.

Моложавый комбриг с седыми волосами, покачиваясь на мягком диване, читает в своем купе английскую книгу.

В детском вагоне радио передает «Трех поросят». Ребятишки карабкаются по диванам, пищат, мусолят леденцы.

Один малыш, высовывая нос в окошко, заглядывает вперед.

Другой нетерпеливо дергает его сзади за рубашонку.

— Ну? Еще не видно?

Тот, что заглядывает вперед, напряженно всматривается, потом разочарованно вздыхает:

— Нет, совсем не видно... Ма-ма... Что же это папу до сих пор не видно?

— Скоро увидишь,—улыбается мать, которая уже собирает вещи, наклонившись над чемоданом.

— Нет, ты скажи, когда скоро?

Мать бросает взгляд на часы:

— Через сорок две минуты...

◇

Самолет Кожухарова идет на небольшой высоте.

Внизу, среди громадных квадратов колхозных полей, сверкает на солнце речка. Дальше, где речку пересекает железнодорожный путь, Кожухаров разворачивается и идет вдоль линии.

Он ведет самолет легко, без всякого напряжения, со спокойствием привычного внимания.

Вдруг он разом подобрался, и в глазах его загорелось беспокойство. Он круто разворачивает машину на 180 градусов и проходит еще раз над мостом.

Да, он не ошибся. На правом пути сломан рельс. Кругом ни души. Пустая степь. Только где-то далеко у горизонта стелется дым.

Кожухаров принял решение и дает полный газ. Машина бурей несется вдоль железнодорожного полотна.

◇

В поезде малыш оттаскивает брата за штаны от окна:

— Пусти, теперь я посмотрю папу.

Попрежнему весело звучит радио.

Торопливо стучат колеса. За окнами мелькают телеграфные столбы, поля, перелески...

— Самолет летит, — восторженно закричал малыш, выглядывающий в окно.

В тот же момент мимо окон, вдоль поезда, с ревом проносится машина Кожухарова.

Пассажиры бросаются к окнам.

Самолет, набирая высоту, обгоняет поезд, затем пикирует и круто перерезает ему путь у самого паровоза.

Теперь уже все пассажиры столпились у окон.

Многие, улыбаясь, машут летчику платком.

Машинист, подперев щеку кулаком, в немом восхищении усмехается, высунувшись из своего окошка.

Комбриг, по временам откладывая свою книгу, косится в окно на самолет со все возрастающим возмущением. Он видит, что летчик своим бешеным пикированием и сумасшедшим «резанием носа» ежеминутно рискует разбиться вдребезги.

Наконец, когда машина с завыванием проносится мимо окон, едва не зацепив за крышу вагона, комбриг швыряет книгу и высовывается в окно.

— Что за хулиганство...

Но летчик как будто обезумел. Покачав крыльями, он снова бросается, очертя голову, в пике и перерезает путь несущемуся паровозу.

И тут комбриг вдруг понял. Одним движением он отшатнулся от окна, распахнул дверь и, оборвав пломбу, рванул ручку Вестингауза.

Поезд со скрежетом тормозит и останавливается среди поля, на берегу реки, около самого моста...

С подножек спрыгивает на землю поездная бригада, несколько любопытных, слегка встревоженных пассажиров.

Какой-то сонный проводник равнодушно интересуется:

— Кто это поезд остановил?

— Я, — говорит комбриг.

— Штраф пятьдесят рублей, — зевая, замечает проводник.

Впереди что-то закричал машинист, наклонившийся над полотном.

К нему подбегают со всех сторон. В нескольких шагах от шумно бухающего паром паровоза, торчит сломанный рельс. Железнодорожники молча переглянулись.

— Кто же остановил поезд? — тихо спросил начальник поезда.

— Вот это они сделали, — ухмыляется не без злорадства проводник, который до сих пор еще ничего не понял.

Начальник поезда подошел к комбригу:

— Товарищ командир, раз вы остановили... я должен вам сказать спасибо... Сами понимаете, тем более на мосту... в воду... триста человек без малого...

— Вот кому скажите спасибо, — комбриг закинул голову и замахал фуражкой пролетевшему в этот момент у него над головой Кожухарову.

Тот, наклонившись, весело помахал ему в ответ рукой.

Пассажиры откуда-то уже все узнали. Летчику неистово замахали платками, шляпами, чем попало высунувшиеся из вагонов люди.

Горячее, нестройное «ура» пронеслось от одного конца поезда до другого...

Молодая женщина, у которой еще блестят на глазах слезы запоздалого страха, взяла на руки своего малыша и подняла его на вытянутых руках вверх так чтобы его мог увидеть летчик.

◇

Мельников, сделав посадку, вышел из машины и тревожно огянулся.

Дежурный усмехнулся:

— Не беспокойся. Ты первый. Кожухарова еще нет.

— Да ну? — успокоился разом Мельников. — А я боялся, что задержался... и он раньше успеет.

— Нет, он что-то застрял сегодня. Перемудрил, наверное. «Ползет» где-нибудь по овражкам, все укрывается Вот и опоздал...

◇

Самолет Кожухарова садится на аэродроме.

Дежурный бросает взгляд на часы:

— Ты что это опоздал?

Кожухаров вылезает на землю и снимает очки.

— Пришлось с одним поездом повозиться.

— А что?

— Рельс лопнул. Пришлось им посигналить.

— Благополучно?

— Ну, да. Сперва только все понять не могли. Потом сообразили.

— Значит, обошлось?

— Обошлось. Вы уже обедали?

◇

На другой день в кабинет майора Гучкова вошел вызванный им Кожухаров.

Майор поднял голову от газеты, оглядел вошедшего с ног до головы и ворчливо сказал:

— Нехорошо получается, товарищ лейтенант. Про это дело вот уже в газете пишут, а мы ничего толком не знаем. Вот, полюбуйтесь.

Он протянул Кожухарову газету.

Тот взял ее, неуверенно расправил и сразу наткнулся на свой портрет... крупный подзаголовок газеты:

«Летчик спас поезд»

— Чего же вы молчали об этом, товарищ лейтенант?

— Товарищ майор, я не молчал. Я говорил, только...

— Тут, может быть, преувеличено что-нибудь, по-вашему?

Кожухаров еще раз пробегает заметку:

— Нет, все тут верно, только все уж очень как-то... торжественно получилось, по-моему.

— Торжественно?.. Ну-ка, покажите, я еще раз посмотрю... — Майор углубляется в изучение заметки, потом пожимает плечами:

— Ничего не «торжественно». Хорошо описано. Чего зря говорить? Заметить на лету рельс — это надо рысьи глаза иметь. И поезд остановить — это не простое дело... Да. Я считаю нужным представить вас к награде. Летать вы можете хорошо. Это верно. А вот докладывать как следует, я замечаю, не можете. Это не годится. Награда наградой, а тут придется подтянуться, как вы думаете?

— Я думаю, нужно подтянуться.

— Ну вот и договорились, — спокойно замечает майор.— Пока можете итти, товарищ лейтенант.

◇

Над темными деревьями парка культуры разом взлетели шесть ракет и с треском рассыпались в воздухе.

— До чего это красиво-о, — мечтательно произнесла Варя, — точно падающие звезды... Пойдем поближе, посмотрим, как их пускают.

Они сидят с Кожухаровым недалеко от берега реки. Немного поодаль, на той же скамейке, сосредоточенно курит Мельников. Он усмехнулся на варины слова.

— Не стоит. Вообще это неинтересно. Просто ходит скучный парень и поджигает спичками фитили.

— Скучный парень — это ты сам сегодня.

— Я веселый, — вяло возражает Мельников.

Из-за дерева снова пустили фейерверк. Целый поток ракет сразбегу взлетел высоко в темное небо, потом все медленнее пополз вверх, разбредаясь в разные стороны, на мгновение повис в воздухе и, полопавшись с беспорядочным треском, целым дождем искр обрушился вниз.

Варя вскочила с места.

— Пошли, я хочу видеть, как это делается.

Мельников встал, пожимая плечами.

— Ладно. Вообще, как я припоминаю, ты именно из тех девочек, которые выпарывают пузо своей кукле, чтобы посмотреть, чем это она пищит «мама»...

◇

Они подошли к самому берегу, к тому месту, откуда пускают ракеты.

Как предвидел Мельников, зрелище оказалось не слишком увлекательным. Стружки покрывают землю. Куча темных бревен — тут «черный ход» парка.

Небольшая кучка ребят, столпившись вокруг, наблюдает за парнем, который ходит с палочкой, обмотанной на конце горящей паклей, и поджигает фитили.

Мельников засмеялся.

— Все равно, — упрямо сказала Варя, — тут очень хорошо. И нечего смеяться. Лучше принеси нам сюда мороженого.

— Я принесу, — вызвался Кожухаров.

— Коля сходит.

— Пожалуйста, — с подчеркнутой любезностью согласился Мельников, — Коля может сходить за мороженым. Если угодно, Коля может выполнить и боевое ответственное поручение, например, сходить в центр города и посмотреть, который час на больших часах... или вообще пойти домой поспать... Ладно, ладно, я шучу, сидите... Тебе, конечно, клубничного? Есть.

Оставшись — может быть, впервые за долгое время — вдвоем, Кожухаров и Варя вдруг неловко замолчали.

Потом Кожухаров сказал очень серьезно:

— Если б ты знала, до чего мне не нравится, что ты завтра уезжаешь. Тем более, что послезавтра начинается мой отпуск...

— Ты приедешь проводить меня на вокзал?

— Конечно, мы обязательно будем.

— Сережа, — вдруг тихо сказала Варя, не глядя на него, — ты лучше приходи один.

Кожухаров быстро, взволнованно обернулся к ней, но тут совсем близко послышались шаги приближающегося Мельникова.

Варя обернулась на шаги, наклонилась к Кожухарову и быстро произнесла:

— Приходи обязательно в восемь. Я буду тебя ждать...— и совсем быстро добавила шопотом: — Мне тоже теперь ужасно не нравится, что нужно уезжать...

Очередная серия ракет со свистом взвилась в воздух.

Парень, поджигавший фитили, ушел, передав свой факел какому-то другому пареньку, помоложе.

Совсем маленький мальчонка ходит за тем по пятам и с завистью канючит:

— Санька, дай... а... ну одну подпалить... Санька...

Наконец, заветная палочка с паклей у него в руках. С сияющим лицом он тычет ею в какой-то фитиль.

Ракета громко зашипела и взлетела не вверх, а вбок и ударилась о землю.

Мальчонка отшатнулся, испуганно взмахнул руками, и выронил палку.

Прежде чем кто-нибудь успел понять в чем дело, горящая пакля упала в распечатанный ящик, до половины полный запасными ракетами.

На земле, под самыми ногами у перепуганного мальчонки, что-то ярко вспыхнуло и с треском разорвалось.

Окружающие ребята бросились врассыпную.

Мальчонка громко закричал, заплакал и остался стоять, закрыв лицо руками, у самого ящика, где, потрескивая, горит пакля, постепенно разгораясь на картонных стволах больших ракет.

Кожухаров, который стоял ближе всех, бегом бросился к мальчику, одним движением выхватил горящую паклю из ящика и отшвырнул ее в сторону.

Обугленные сверху ракеты еще дымились, но взорвалась только одна, как раз в тот момент, когда Кожухаров нагнулся, чтоб подхватить на руки кричащего мальчика. Яркая вспышка ударила ему в лицо. Варя вскрикнула, увидев, что он схватился за глаза. Однако через минуту он с мальчиком на руках быстрыми шагами бежал к реке. Все это произшло почти мгновенно. Когда Мельников и Варя

догнали Кожухарова, он черпал ладонью воду из реки, осторожно обмывая притихшему мальчонке закопченную и мокрую от слез физиономию.

— Ну, как теперь, брат? — спросил Кожухаров.

— Чисто, — неожиданно весело ответил мальчонка.

— А глаза?

Мальчик хитро подмигнул:

— А я, знаешь, взял их сразу и зажмурил.

— Ну, молодец, — Кожухаров поставил его на ноги и добавил про себя, — а я, брат, кажется, не зажмурил.

— Тебя не обожгло? — испуганно спросила Варя.

— Немного, кажется... глаза...

Он нагибается к реке и, зачерпнув воды, слегка морщась, промывает глаза.

— Я этому болвану с фитилем сейчас пойду голову оторву, — с холодным бешенством произносит Мельников.

— Ничего, от воды гораздо легче стало. Ерунда. Все пройдет. Пойдемте. Куда вы девали мое мороженое?

— Ну то-то... а то я так перепугалась, — облегченно вздохнула Варя с просиявшим лицом. — Пойдемте отсюда и давайте послушаем музыку.

◇

На утро глаза у Кожухарова еще болят, но он может вести самолет.

Со своим авиатехником Яшиным он в последний раз перед отпуском взлетает на проверку нового мотора.

Проделав три разворота, Кожухаров замечает, что вокруг него становится все темнее и темнее, точно перед грозой. Он с беспокойством протирает очки. Кругом темно, как в сумерки. Он с трудом различает очертания крыльев.

— Товарищ Яшин, что это погода дурит? К грозе что ли? — осторожно замечает Кожухаров.

— Почему это к грозе? — искренне удивился Яшин,— славная погода, по-моему.

— Ты видишь хорошо?

Яшин довольно пожилой человек. Он даже рассердился:

— Что это ты за проверки вздумал! Слава тетереву, мне не пятьдесят стукнуло. Видимость отличная и вижу отлично.

— Ты самолета давно не сажал?

— Давненько не приходилось. А что?

— Да у тебя и раньше, кажется, выходило неважно...

— Ничего подобного. Прилично получалось. Только я давно посадки не делал.

В глазах у Кожухарова стало совсем темно. Он ослеп и только теперь понимает это окончательно.

— А ну-ка, Яшин, бери управление, веди на посадку. Я решил тебя выучить отличной посадке.

— Да что ты? Зачем? Ты знаешь, когда в последний раз я сам садился? Это...

— Товарищ Яшин, возьмите управление, — резко приказывает Кожухаров.

Яшин, чертыхнувшись, хватается за ручку.

— Смотри, будешь сам сажать, я рукой не пошевельну, — он откидывается на спинку сиденья и демонстративно кладет руки на борта.

Самолет, два раза неуверенно качнувшись, идет к аэродрому. У Кожухарова очень напряженное лицо, но говорит он ровным, снисходительно-насмешливым тоном.

— Яшин, тебе надо прибавить уголок, пожалуй... Так... Отлично... Смотри, рассчитай, заходи прямо против Т...

Яшин, красный от напряжения, сосредоточенно выполняет его указания.

— Какая у тебя там высотенка над границей аэродрома?..

— Сто, — хрипло бросает Яшин.

— ...Отлично, — и вдруг крикнул резко: — Убери газ... Живо выбирай... хорошенько выдерживай... Отлично. Сажай... Сажай...

«Газанув» лишний раз, Яшин пролетает почти весь аэродром. Кирпичная стена ангара с бешеной скоростью надвигается навстречу самолету.

Кожухаров смотрит вперед прямо перед собой невидящими глазами.

Самолет грубо ударился о землю, пробежал и остановился в нескольких метрах от стены, на которую чуть не налетел.

— Отлично.

Яшин, сияя, спрыгнул на землю и с удивлением увидел, что Кожухаров попрежнему сидит на своем месте, не двигаясь. Потом он устало поднялся и тихо сказал:

— Дай мне руку, Яшин. Я, кажется, ослеп.

◇

Среди вокзальной сутолоки стоит Варя, с беспокойством поглядывая по сторонам.

Пассажиры с чемоданами и узлами толпой вливаются в двери, ведущие на перрон, и Варя остается одна среди зала. Подходит носильщик и хочет взять ее вещи.

Варя его останавливает:

— Погодите. Можно еще немножко подождать?

— Отчего же, подождать можно, — равнодушно соглашается носильщик, — только не опоздать бы.

— Тут другого входа нет?

— Вход один. Вы что, ожидаете кого-нибудь? Провожающих?

Варя кивнула, продолжая осматриваться.

— Теперь уж не придут. Для провожающих поздно.

— Нет, обязательно придут.

Носильщик подумал, посмотрел на часы и решительно поднял с полу ее вещи.

— Пора...

◇

Через минуту Варя стоит уже около своего вагона, нетерпеливо покусывая ногти... берется за поручни... становится одной ногой на ступеньку и еще раз оглядывается.

— Пожалуйте, пожалуйте, сейчас тронется, — укоризненно говорит ей проводник.

Вдруг лицо у Вари просияло, она бросила поручни и соскочила с готового тронуться поезда.

Стремительно пробираясь через толпу, к ней приближается высокий летчик-лейтенант в знакомой пилотке. Его лица не видно, он, обернувшись, ищет кого-то в окнах поезда. Варя подбежала к нему, но он, не замечая, отвернулся... ему кто-то замахал из окошка... Это совсем незнакомый человек...

Варя, совершенно убитая, возвращается к своему вагону. Минуту она еще смотрит на платформу. Потом резко отворачивается и идет в купе.

Там, забившись в угол, она вытаскивает листок бумаги и карандаш и торопливо пишет у себя на коленях. Ее рука вздрагивает не то от тряски поезда, не то от подавленных слез, которые она, отворачиваясь, старается скрыть от соседей.

Она пишет:

«После того, что ты сделал, Сережа, я решила теперь не возвращаться после практики, а совсем остаться работать в...»

◇

Снова весна. Снизу, с улицы, доносятся отзвуки кипучего городского движения.

Кожухаров один в комнате сидит у пишущей машинки и напряженно, неумело ощупывая клавиши, осторожно ударяет по одной, потом нащупывает вторую и снова сосредоточенно нажимает пальцем.

Таня вошла в комнату, а он не слышал. Она прямо из школы, в одной руке у нее старый портфель, в другой — пушистая ветка сирени.

Она остановилась посреди комнаты и, закусив губы, смотрит на брата, потом, сделав усилие, спрашивает почти весело:

— Что это ты сочиняешь?

Напряженные морщины разошлись на лице Кожухарова. Он улыбнулся, отодвинулся от машинки и устало потянулся.

— Устал. Знаешь, сколько времени я это писал? Больше трех с половиной часов.

— Ты потом научишься.

— Конечно, я научусь.

Во время их разговора в воздухе постепенно начинает нарастать тяжелое, мощное гудение.

Над городом идет эскадрилья.

Кожухаров вскакивает и, наткнувшись по дороге на стул, бросается к окну.

С могучим гулом эскадрилья подходит все ближе.

Кожухаров поднимает к небу свое лицо с невидящими глазами, жадно вслушиваясь в рокот летящих самолетов.

Его лицо сияет.

— Я слышу. Это наши скоростные... Знаю эти машины — изумительные... Сколько их, Таня? Можешь сосчитать? Штук 25?

— 27...

— Правильно Я же слышу, что много... Хорошо идут?

— Очень красиво, по-моему... стройно...

— Может быть, и Колька там летит... наверно летит...

Самолеты уходят, затихая.

Кожухаров стоит у окна, напряженно стиснув зубы, и молчит.

Таня тоже молчит, с жалостью и беспокойством вглядываясь ему в лицо.

Он нащупал рукой стул и утомленно опустился на него.

— Ну хорошо, будем заниматься своим делом и мы не пропадем, Танька. Давай, читай мне вслух, чего я там настукал. Боюсь, там у меня ошибок много...

Таня вынимает листок из машинки...

— Это что, твоя работа, которую ты начал еще тогда?

— Ну, конечно. Читай.

Он нетерпеливо откидывается на спинку и ждет, полуулыбаясь.

Таня молчит, не отрывая глаз от листка.

— Ну, читай же.

Таня попрежнему молчит. Потом тихонько всхлипывает.

— Отчего же ты не читаешь? — он с беспокойством поднимает голову.

Тогда Таня вдруг обхватывает его шею руками, вздрагивая от подавленных рыданий; задыхаясь от горя и жгучего сострадания, она повторяет:

— Сереженька... дорогой... дорогой... там совсем, совсем ничего нельзя разобрать... там все перепутано... все буквы... Но это ничего... ничего, правда? Может быть, еще все как-нибудь обойдется, Сереженька... Только маме не говори, что я тут ревела, а то она меня пускать к тебе не станет...

Постепенно успокаиваясь, она затихает в объятиях брата...

◇

Вечером Кожухаров снова сидит около своей пишущей машинки. Приходит Мельников. Они здороваются.

На столе, рядом с Кожухаровым, стоит бутылка водки, больше чем наполовину пустая.

Мельников не может оторвать от нее сразу помрачневшего взгляда.

— Я тебя, кажется, слышал вчера. Ты летал над городом?

— Летали мы. Ты по звуку, что ли?

— Ну да.

— Так. Ну, а ты капли какие-нибудь принимаешь, или... примочки, что ли...

— Принимаю. Да это ладно. Что это, как кто придет, так сразу про глаза. Чего говорить? Вылечат, значит все в порядке. Не вылечат — дело дрянь, но я что-нибудь придумаю и выскочу как-нибудь из этого штопора.

— Конечно, вылечат. Теперь, брат, такие операции делают... Чего там про тебя говорить? Таких вылечивают, которые... ну, совсем ни к чорту были... и выходят, как стеклышко...

— Ты куда-нибудь торопишься?

— Абсолютно нечего делать. Вот ходил, думал — чем бы заняться.

— Можешь кое-что записать?

— Могу хоть всю ночь писать.

— Полеты идут?

— Со слепыми посадками? Ничего, идут. Но как у тебя, ни у кого не выходит.

— Колька, — с волнением, которое вдруг прорвалось, произносит Кожухаров, — я, кажется, додумал почти до конца. Всю историю с перестановкой приборов.

— Вот и хорошо. Выздоровеешь — покажешь.

— У меня голова здоровая. Я все время работаю, думаю... Ты не возьмешься попробовать вместо меня?

— Не люблю дурацких вопросов. Говори, что делать?

— Вот записывай сперва.

— Я уж взял карандаш.

— Нет, погоди, у меня к тебе просьба. Так, между прочим. Если мне не придется больше летать, обещай мне, что ты меня возьмешь разок на самолет, покатать... Пассажиром... Обещаешь?

Мельников нахмурился и, отвернувшись, преувеличенно сердито крикнул:

— Не люблю же я дурацких вопросов. Ты еще сам меня покатаешь десять раз... А вообще, конечно, обещаю.

— Спасибо.

— Вот еще!.. Впрочем, тогда и у меня к тебе просьба. Конечно, в этом ничего плохого нет... пожалуйста... Я ведь тоже могу понять, как тебе... нескладно на душе... но только... что ты не очень будешь нажимать на это поганое дело.

— Ты про что? — недоумевает Кожухаров.

— Да вот насчет, как говорится, горячительных напитков и тому подобного малодушества. Можно, я уберу от тебя?

— Да с чего ты взял? — совсем удивился Кожухаров, потом он вдруг протянул руку и, нащупав бутылку, засмеялся, откинувшись назад в кресле.

— Коля, — выговорил он наконец, — я согласен. Возьми, только сначала понюхай...

Мельников берет бутылку в руки и подносит горлышко к носу.

— Что это за бурда?

— Примочка, чудак.

— Я так и думал. Я, знаешь, был уверен, что этого не может быть... и кроме того... Я целый час сижу с карандашом, как дурак, а ты никак не соберешься диктовать.

— Ладно, пиши. Первое: определяя самый принцип расстановки приборов на доске, мы сразу наталкиваемся...

◇

Поезд пришел рано утром.

Старик Кожухаров только вышел из своей квартиры и, застегивая на ходу пальто, начал неспеша спускаться с лестницы.

Его первого встретила вернувшаяся Варя. Она поставила чемодан на ступеньку и посмотрела на него, выжидательно полуулыбаясь.

Старик радостно всплеснул руками, узнавая:

— Батюшки мои, Варенька... К нам?

Варя молча кивнула, ласково пожимая ему руку.

Старик вдруг посмотрел на нее с беспокойством и разом помрачнел.

— А у нас, знаете, Варенька...

Варя не дала договорить.

— Я все знаю, потому и вернулась.

Старик поднял руку и погладил ее по плечу. Вздохнул и заторопился на работу.

— Ну идите, идите туда, Варенька...

Сошел несколько ступенек и, осторожно оглянувшись на дверь своей квартиры, добавил шопотом:

— Варенька, только вы со старухой моей «об этом» лучше не разговаривайте. Ладно? А то, знаете, какой они народ, старухи? Слабый народ! — и не слишком удачно попытавшись изобразить на лице снисходительно-ироническую усмешку над старушечьими слабостями, торопливо стал спускаться по лестнице.

Варя толкнула незапертую дверь и вошла в кухню.

Мать тихонько ахнула и уронила из рук полотенце.

— Варенька, вот славная девочка, что нас навестила,— и обнимает ее.

— Как он?.. Как только я узнала... К нему можно?

— Ну, конечно, можно... Вот обрадовала!.. Старика моего не встретила?

— На лестнице.

Мать с беспокойством заглядывает Варе в глаза.

— А говорила с ним об...

— Нет, мы только поздоровались...

— И не надо лучше. Он молодец, но ведь все-таки старик... Трудновато ему сейчас... старикам трудновато.

Голос матери задрожал. В этот момент в коридоре скрипнула дверь и кто-то громко спросил?

— Мама, кто там у тебя?

Мать быстро вытерла глаза и очень весело крикнула:

— Гости, Сереженька. Угадай... Варя. Варенька к нам приехала.

Варя, волнуясь, торопливо сделала несколько шагов и в коридоре они с Сергеем схватили друг друга за руки и стояли молча, тяжело дыша, готовые броситься друг другу в объятия или заплакать.

Но первый момент прошел, а они не заплакали и не обнялись. Кожухаров первый отнял руки, и они вошли в комнату...

Оставшись одна, мать подбежала к двери бабушкиной комнаты и закричала отчаянным шопотом:

— Мама, мама, идите скорее сюда. Варенька приехала к Сереже, слышите?

— Приехала? — довольно спокойно удивилась бабушка.

— Ну я же вам говорю.

— Постой. Это та самая Варенька, которая...

— Ну конечно, та самая...

— Ох ты, батюшки вы мои, — заволновалась, поняв, наконец, в чем дело, бабушка, и высунулась из своей двери. — Да как же она приехала? В гости или...

— Ох, сама не знаю, — озабоченно хмурится мать и вдруг ловит сияющий бабушкин взгляд, устремленный куда-то в угол.

Мать оборачивается. В углу стоит варин чемодан. Они молча переглянулись, радостные, почти успокоенные, и ничего не сказали.

◇

У раскрытого окна, отвернувшись, стоит Варя.

Кожухаров в напряженной позе сидит немного поодаль.

— ...Я не верю этому твоему спокойствию. Не верю... Неестественно это. Я на твоем месте наверное с ума сошла бы, или... тебе приходила в голову мысль...

— Приходила, — усмехнулся Кожухаров.

— Вот видишь...

— И была отклонена. Единогласно. Без единого воздержавшегося.

— Ты не хочешь разговаривать со мной серьезно. — Варя раздраженно снова отвернулась к окну.

Они молчат некоторое время.

За окном весна. Деревья стоят в мелкой молодой листве.

Под окнами чирикают какие-то незамысловатые городские птички...

Лицо Вари мало-помалу прояснилось. Закинув голову, она вздохнула полной грудью.

— Какая весна!

— Да, тепло, — сдержанно согласился Кожухаров.

— А небо какое!..

— Какое? Синее, должно быть? — тихо спросил Кожухаров, не поднимая головы.

Варя обернулась, и спохватившись, закусила губу.

Подбежала к нему, схватила его за руку.

— Прости.

— Что ты? За что? Ты просто не привыкла. К этому трудно привыкнуть... Я сам еще не привык.

Варя уже его не слушала. Продолжая сжимать его руку, она шопотом сказала:

— Сережа, ты говорил, что будешь меня ждать. Вот теперь я пришла к тебе, совсем.

Кожухаров растерянно вытер лоб и стал неловкими, напряженными пальцами поправлять на себе пояс.

— Ты не рад? Или тебе странно это?

— Да, конечно, немного странно, — слегка запинаясь, как будто собираясь с силами, произнес Кожухаров,—ты не приходила ко мне раньше... когда я был здоров... а теперь вот пришла... потому что случилось со мной.

— Нет, нет, я пришла бы. Я все равно пришла бы к тебе.

— Как знать, Варя? Все эти детские увлечения...

— Детские? — оскорбленно прервала его Варя. — Ты про себя говоришь, или...

— И про себя тоже...

— Ну, знаешь... Я не думала, что ты так изменился.

— Что делать Варенька. Ведь мы стали теперь взрослыми.

Варя, которая смотрела на него почти в отчаянии, вдруг облегченно рассмеялась:

— Теперь я вижу, что ты врешь. Ты говоришь нарочно... Ты... Я все, все поняла. Не верю, не верю ни одному твоему слову. Все равно я остаюсь с тобой.

Кожухаров стиснул зубы и резко встал, выдернув свою руку из вариных рук.

— ...И потом... разве ты не слышала? Ведь я женился.

Варя вскочила, задохнувшись:

— Что, что?..

— Вот и портрет стоит на столе, за чернильницей, — быстро договорил он.

Варя берет в руки большую групповую фотографию и, кусая губы, чтобы не расплакаться, разглядывает ее.

Это снимок заводской летной школы. Несколько парней и девушек в комбинезонах стоят около учебного самолета. В центре группы стоит Кожухаров, положив руки на плечи двум девушкам:

— Которая же... твоя? — резким голосом спросила Варя.

Чуть-чуть запнувшись, Кожухаров ответил:

— Та, которая... справа.

Варя пожала плечами.

— Слева, по-моему лучше... но все равно, поздравляю... Ох, какая же я дура...

На пороге она все-таки в последний раз задержалась и обернулась, криво усмехнувшись:

— Сережа, а помнишь в школе... мы стояли тогда около нашей старой такой исцарапанной маленькой парты, ты сказал, что никогда не поумнеешь... Значит, теперь ты поумнел... Да?

Кожухаров, который стоял к ней спиной, не обернулся и очень тихо ответил слегка хриплым голосом:

— Я поумнел.

Варя почти выбежала из комнаты.

Едва за ней закрылась дверь, в комнату влетела Таня в страшном возбуждении и набросилась на брата:

— Ты что сделал? Ты зачем Варю прогнал? Зачем ты врешь, что женился?

Кожухаров испуганно зажал ей рот ладонью:

— Тише.

— Не буду тише! Я догоню ее. Все расскажу... Такой дурак. Она ведь любит тебя... Отпусти меня сейчас же. Я ее догоню.

Но Сергей держит ее крепко.

— Нельзя, Танька, этого нельзя.

Девочка перестала барахтаться у него в руках.

Они сели рядом, держась за руки.

— Почему? — спросила Таня.

— Подумай ты сама. Она молодая... веселая... Ей жалко меня... Ну что за жизнь со слепым?

— Как же ты теперь будешь?

— Ничего... Проживу...

— Сережа, — сказала девочка укоризненно, с суровой жалостью, — ты со мной-то уж не храбрись лучше. Я ведь все, все понимаю. — И она со вздохом обняла его за шею.

◇

Загорелый, коренастый военлет вошел в кондитерскую и в нерешимости остановился посредине.

Это тот самый летчик, что первый познакомился с Кожухаровым на аэродроме.

Он подошел к прилавку, где выставлены груды кексов, тортов, облитые сахаром «бабы» и широкие лотки с пирожными.

— Что бы вы хотели? — изысканно вежливо спросила продавщица.

— Да вот не знаю, чего бы взять...

— В гости, вероятно?

— Да, вроде.

— Если день рождения или свадьба, тогда лучше всего торт... — поучительно заметила продавщица.

— Нет, это не день рождения...

— Если не день рождения, тогда лучше всего возьмите пирожные. Можно уложить в корзиночку. Будете выбирать?

— Вы действуйте, пожалуйста, сами, как полагается... Очень благодарен...

◇

В квартире Кожухаровых раздался звонок.

Мать открыла дверь.

В дверях стоял коренастый летчик с корзиночкой в руках.

Приложив руку к козырьку, он перешагнул через порог.

— Здравия желаю, мамаша. Можно к вам? Я тут, знаете, недалеко был по случайности, думаю, дай загляну к Сергею, поболтаем, посидим...

— Пожалуйста, очень рады, проходите к нему, голубчик.

Летчик неловко сунул на кухонный стол корзинку.

— Вот тут кое-какая ерунда — пирожные, что, ли, я их сюда положу.

Мать улыбнулась, укоризненно покачав головой.

Летчик откашлялся и, понизив голос, спросил:

— Между прочим, может быть вам что-нибудь требуется... Так вы...

— Что вы, что вы, — замахала руками мать. —

— Ну по хозяйству, может быть... Я уж не знаю что... Какие-нибудь там тяжелые вещи передвинуть, что ли, вы не стесняйтесь, ладно? Мы же свои тут люди...

◇

Через минуту раздается новый звонок.

В дверях появляются два военлета.

Они предупредительно-вежливо здороваются с матерью и непринужденно замечают:

— Мы с Мишей тут мимо проходили. Вот и зашли навестить. Можно?.. Вот и хорошо... Куда бы нам положить? К чаю, может быть, пригодится...

— Спасибо, голубчик, да зачем это вы беспокоитесь... Кладите вот сюда.

Отделавшись от стеснявших его пирожных, летчик незаметно сделал знак товарищу и потихоньку отвел мать.

— Вы меня извините, что я, так сказать, лезу, — сказал он, понизив голос, — но тут ничего такого нет... Мало ли что бывает... Так что вы не стесняйтесь, если вам что-нибудь нужно...

— Ничего, ничего, голубчик, не нужно, спасибо вам, не забывайте нас только, заходите... Вот и все...

— Что вы!.. Насчет этого никогда не сомневайтесь, мы не забудем... Значит, можно прямо к нему в комнату?

◇

В кондитерской продавщица сложила один на другой пустые лотки из под пирожных, отворила дверь в заднее помещение и крикнула:

— Николай Иваныч! Пирожные все. Надо еще выписать.

— Вот удивительное дело, — ответил голос из-за двери. — Кончилось? Да ведь сейчас всего только второй час.

— Нечего удивляться. Просто много спрашивают сегодня и все почему-то военные... Вот почему военные, это я действительно удивляюсь...

Мать сняла со стола несколько штук разнокалиберных корзинок с пирожными и спрятала их в шкаф в тот самый момент, когда раздался новый звонок.

Она отворила дверь. Вошли трое авиатехников во главе с Яшиным. В руках у них одинаковые плетеные корзинки.

— Здравствуйте, голубчики, — сразу приветливо сказала мать, — зачем это вы тратитесь, дурачки... Ну давайте сюда, спасибо, проходите, Сережа очень, очень рад будет.

Двое уже прошли в коридор, а Яшин нарочно задержался, приглаживая волосы перед зеркалом.

Оставшись один, он неловко откашлялся и, таинственно наклонившись к матери, начал:

— Знаете, я хотел вам сказать, что если...

Мать растроганно засмеялась и ласково обняла смущенного Яшина.

— Родные вы мои, хорошие... Ничего, ничего не нужно. Идите скорее к Сереженьке, он очень вас ждет...

И когда Яшин уже скрылся в коридоре, мать еще долго стоит с корзинками в руках, смеясь и вытирая глаза кончиком фартука.

◇

Варя перебежала через улицу, во всю ширину запруженную потоком машин.

Среди грохота движения, в водовороте уличной сутолоки, она бежит, вызывающе улыбаясь, как человек, который решил, что ему во что бы то ни стало должно быть весело.

Следом за ней не без труда поспевает лейтенант Мельников, немного сконфуженный тем, что его тащит за руку девушка.

Впрочем, не видно, чтобы он был особенно недоволен.

От неловкости он поддерживает разговор в несколько преувеличенно вежливом тоне:

— Это так мило с твоей стороны, что ты меня разыскала.

Вместо ответа Варя озорно крикнула:

— Все за мной! — и снова кинулась в узкое разводье между толпящихся у перекрестка машин, так что Мельников догнал ее только на другой стороне.

— ...Правда, я ужасно рад, хоть ты и налетела на меня, как ураган...

— Как тайфун. Ну, хватит уж об этом.

— Нет, серьезно. Я не ожидал, что ты вдруг вспомнишь, разыщешь меня.

— Товарищ Мельников, — решительно перебила его Варя, вдруг круто останавливаясь и нахмурившись, как будто что-то припоминая: — У меня такое впечатление, что я это уж где-то слышала, — она усмехнулась и быстро пошла дальше.

— Значит, мне затыкают рот. Тогда я хотел бы знать, о чем сегодня можно говорить?

— Сегодня тут говорят только о чем-нибудь веселом, сладком, глупом, новом, горячем, смешном, шумном, и ни о чем вежливом, грустном, солидном, скучном, постном, кислом, вчерашнем, — она бросила взгляд на лицо Мельникова и быстро добавила, — тупом и непонятливом... Идем.

Через несколько минут они, оживленно болтая, уже шагали по хрустящей дорожке, среди цветников Парка Культуры. У первого же мороженщика они купили неприлично большие порции мороженого.

Хмурый гражданин с помятым лицом, читавший газету на скамейке рядом, придирчиво-неодобрительно на них посмотрел и брюзгливо пробормотал, ни к кому не обращаясь:

— Хм, непонятно. Для чего это людям нужно столько мороженого?

Мельников, который уже заразился бесшабашным вариным настроением, тотчас же вежливо оборачивается и, откусывая от своей громадной порции, равнодушно поясняет:

— Я лечусь.

Гражданин строго, но недоуменно поднял брови:

— Это мороженым-то?

— Конечно, — убежденно подтверждает Мельников, — полкило в день и волосы совершенно перестают выпадать. Он кладет в карман сдачу и на мгновение, как бы случайно приподняв фуражку, показывает свою густую, коротко подстриженную шевелюру.

— Какая чепуха, — раздражительно бросает ему вслед гражданин.

Он сидит довольно долго, попрежнему неподвижно, опираясь на палку и что-то соображает. Потом, воровато оглянувшись — не смотрит ли кто-нибудь, поднимается со скамейки.

Через минуту он возвращается обратно. Руки у него полны пакетиков мороженого.

Он снимает шляпу, кладет ее себе на колени и с довольным видом раскладывает в ней свои пять порций.

Когда он остается без шляпы, видно, что у него на голове нет ни одного волоска.

◇

Сбежав по деревянной лестнице, они очутились на мостике лодочной станции.

— На сколько берете лодку? — осведомляется у Мельникова старый матрос.

— А мы еще не решили. Обычно у вас на сколько берут?

— Разно берут, — словоохотливо начинает объяснять матрос, — кому, значит, на сколько нужно взять, тот, значит, на столько себе и берет. Берут на час и на два часа берут...

— А на три берут?

— Бывает и на три берут.

— Ну так мы берем на четыре часа. Раньше и не ждите. До свиданья. Кстати, если после этого срока нас не будет, значит мы нашли выход в Атлантический океан Всего доброго!

Матрос посмотрел вслед отъезжающей лодке с плохо скрываемым восхищением.

— Летчик, — значительно сказал он сам себе, — сразу видно, что летчик: орел.

В лодке они продолжали болтать. Отгребая сильными толчками весел от берега, Мельников вдруг усмехнулся смущенно:

— Знаешь, я, признаться, сначала думал, ты к Сергею приехала.

Варя сразу помрачнела, раздраженно пожав плечами.

— Вот еще. Какие тебе глупости в голову лезут.

Было что-то странное в горячности ее ответа. Мельников немного удивленно, взглянул на нее.

Но Варя тотчас же встряхнула головой и улыбнулась почти весело.

— А ты чего зеваешь, до сих пор не женился?

— Мне нельзя. Мы поклялись бросить курить и остаться холостяками на всю жизнь. Или в крайнем случае хотя бы до конца лагерного сбора.

— Кто это мы?

— Мы с Сергеем.

— Однако, не очень у вас крепкие клятвы.

— Как не крепкие? Честное слово, два месяца во рту папиросы не было...

— Я не про тебя говорю.

— Как, неужели Сергей стал опять курить?

— К чему ты притворяешься, что не понимаешь? Из деликатности что ли? Глупо. И я и ты прекрасно знаем, что он женат... Ну и что же? Пожалуйста.

Мельников опустил весла и остолбенело установился на Варю.

— Сергей?

— Сергей!

— Женился?

— Ну да, да, что тут такого? И, главное нам-то что из этого!..

— Ты бредишь... Или хочешь меня разыграть. Что за чепуха!.. Когда же это он вдруг женился?

— Вот уж этот вопрос меня очень мало занимает. Давай поговорим о чем-нибудь поинтереснее.

— Ладно, скажи только, кто это тебе сказал?

— Не все ли равно? И вообще довольно. Надоело.

— Хорошо. Сейчас мы начнем говорить о другом, но все-таки сначала скажи, кто?

— Он сам.

— Сам?.. Значит он пошутил.

— Ты опять? — Варя ожесточенно заткнула уши. — Да что ты пристал ко мне с твоим Кожухаровым? Мне безразлично женился ли он, развелся, какое мне дело? Неужели ты не видишь, что мне это совершенно безразлично!..

Она кричала со слезами в голосе и даже топнула ногой о дно лодки, потом вдруг разом опомнилась и замолчала.

Мельников, который внимательно и задумчиво смотрел ей в лицо, пока она кричала с заткнутыми ушами, мягко и серьезно поспешил подтвердить:

— Нет, я вижу. Вижу, что тебе безразлично, — он усмехнулся и, круто завернув лодку, погнал ее к берегу.

— Куда ты собираешься итти? — растерянно спросила Варя, когда они снова вышли на мостки.

— Теперь тебя поведу я, — взял ее за руку Мельников.

— Только к нему я не пойду, — испуганно, неуверенно воскликнула Варя, продолжая идти за ним.

Старик матрос долго смотрел им вслед, потом взглянул на будильник, разочарованно пожевал губами:

— Двенадцать минут проездили. Это смех... Вот так орел!

◇

— Я не пойду, — повторила еще раз Варя, когда они стояли уже на лестнице около квартиры Кожухарова. Не слушая ее, Мельников позвонил. Тогда она быстро сбежала по лестнице и остановилась, схватившись за перила только на нижней площадке.

На звонок отворила Таня. Она вышла на площадку к Мельникову, притворив за собой дверь.

Первых слов Варе не было слышно. Потом у Тани довольно громко вырвалось:

— Чего вы меня спрашиваете? Вы бы лучше его самого спросили, — и она замолчала, исподлобья хмуро поглядывая на своего собеседника.

Мельников еще что-то тихо сказал, и Таня опять громко ответила, слегка запнувшись:

— Я-я... н-нет, я ее, кажется, не видела.

— Ну вот, — громко засмеялся Мельников, — я и говорил, что это брехня и розыгрыш. Никто этой знаменитой жены и в глаза не видел.

Варя вышла на шаг вперед и вызывающе сказала:

— Я видела.

— Этого не может быть, — воскликнула Таня, попятившись от изумления.

— Чепуха.

— Ты еще не убедился? Ну так попроси себе фотографию на память. На столе стоит, а мне все это надоело, — и она, круто повернувшись, побежала с лестницы.

— Чепуха, — громко, но не совсем уверенно крикнул ей вслед Мельников. — Постой, — он сделал движение броситься за Варей, но задержался.

Мгновение постоял, нахмурившись, потом просительно тронул Таню за руку:

— Танечка, вы дайте мне эту фотографию, ладно!

◇

Приемная профессора сияет стеклом, белой эмалью, никелем.

Профессор, продолжая писать, спрашивает у вошедшего:

— Фамилия.

Около стола стоит майор.

— Я к вам по делу, профессор...

— Так... прекрасно... — не поднимая головы и продолжая писать, рассеянно замечает профессор. — А фамилия...

— Гучков. Но вы меня, вероятно, принимаете за больного, а я...

— Позвольте, позвольте...

Профессор, наконец, поднял голову и отложил ручку.

— Да, я вас принимаю за больного, а вы себя за кого принимаете?

— Мне нужен ваш совет.

— Говорите...

— У одного человека случилось несчастье с глазами. У него в результате термического ожога поражение роговицы (следует точное медицинское определение).

— Вы имеете медицинское образование?

— Никакого.

— Откуда же вы это знаете?

Майор слегка пожал плечами.

— Просто я хотел все это знать. Мне это очень важно. Прочел медицинский словарь... и некоторые другие книжки.

— Этот человек ваш сын?

— Нет.

— Брат, родственник?

— Нет, почему вы думаете?

— Нет, просто так... продолжайте. Впрочем, я вас понял. Отвечаю: нет, в подобных случаях операций пока не

делалось... Да... ни в одной стране в мире. Теоретически возможно. Практически пока не осуществлено. Осуществится может быть через десять лет. Через пять. Или через двадцать пять. Или через месяц. Не знаю. Все возможно. Кроме того, это не совсем моя специальность. Если хотите знать мое частное мнение: к разрешению этой проблемы ближе всего подошли в Одесском институте. Вот, все...

— Я хотел просить вас, профессор...

— Просить не нужно. Я вас понимаю. Завтра же я свяжусь с Одессой, там у меня старые друзья. Все может быть. Может быть, они уже решатся сделать прыжок. Не знаю, увидим... Вы удовлетворены?

— Очень признателен. Еще только одна просьба: сделайте это сегодня.

Профессор неожиданно добродушно улыбнулся глазами из-под седых, сердито насупленных бровей...

— Ох, уж эти мне родные. Я, знаете привык их угадывать за три версты. Уж они не отстанут, своего добьются. Хорошо. Я сделаю это сегодня... Это ваш брат?

— Да нет, профессор, он, правда, мне не родственник.

— Даже не родственник. Почему же вы так... Нет, позвольте, кто он вам?

— Он моей эскадрильи.

— А-а, — пораженно протянул профессор и задумался было, но сейчас же снова быстро вскинул голову и спросил: — И что все?... Так, понимаю.

— Если можно, я посижу тут и подожду конца приема.

Профессор, продолжая что-то соображать, кивнул головой.

— Хорошо, пожалуйста, хотя позвольте...

Вдруг он решительно встает, энергичным движением сбрасывает белый халат и берется за пиджак:

— ... А для чего, собственно мы должны ждать конца приема, а? Мой ассистент прекрасным образом справится тут без меня. Едем.

◇

На междугородной телефонной станции все провода оказались занятыми на много часов вперед.

Профессор и майор, беспомощно оглядываясь, стоят перед длинным рядом дверей переговорных кабинок, около которых в креслах расположились в настороженных позах ожидающие.

Время от времени из невидимого репродуктора раздается деревянный, равнодушный голос:

— Номер 74... Номер 74.., займите кабинку номер 11, говорите с Одессой.

С кресла нетерпеливо вскакивает, роняя пакеты, гражданин в развесистой шляпе, и через минуту из-за неплотно притворенной двери доносится его взволнованный голос:

— Шура... Шура... Это ты, Шура... Это я — Женя...—он не говорит, а кричит в трубку, взывает, изнывая от волнения. — ...Ну как... уже?.. уже... я говорю уже... Ну, уже?.. Что тут понимать: Ульяна, Жозефина, — уже... уже... Ах, мать честная, неужели уже?.. Да что ты говоришь? А кого... Кто, спрашиваю... Мальчик или девочка... Я не слышу — мальчик... (изумленно-восторженно). Вот это совершенно здорово! Что? Девочка? Что же ты говоришь, мальчик? Ясно, должна быть девочка. На что мне мальчик. (С удвоенным восторгом.) Это же совершенно замечательно, что девочка...

Майор вдруг входит в кабинку и, вежливо взяв под козырек, произносит вполголоса:

— Гражданин, послушайте...

Гражданин делает исступленное лицо и начинает ожесточенно отпихиваться задом, стараясь захлопнуть дверь. При этом он кричит в трубку:

— Шура... а Шура, слушай еще, что я скажу...

Майор спокойно зажимает трубку ладонью и быстро произносит:

— Товарищ, уступите очередь, нам необходимо немедленно говорить с Одессой. Дело идет о здоровьи...

— Плевал я на здоровье... — нехорошим голосом завизжал гражданин, дергая трубку.

— ... о здоровьи летчика Кожухарова, — четко и быстро докончил майор.

— Какого еще... как... ка... — поперхнулся разговаривавший. — Постойте-ка, это тот самый... который... Кожухаров...

— Да.

— А вы не врете?

— Нет.

Гражданин замирает на минуту, и затем, как будто бросаясь в холодную воду, выпаливает:

— Хорошо. Сейчас... — и в трубку скороговоркой — Шура, мне стало некогда. До свиданья, вешай трубку. Ой, я же говорю тебе, некогда. Тут есть дело, вешай скорей трубку... Ну что еще? — и вдруг грубо орет, — Да вешай сейчас же трубку, к чорту, кому я говорю? Тут же важное дело, целую, вешай скорее.

Он надавливает рычаг, вздыхает и протягивает трубку:

— Нате.

Приотворив дверь, они оба выходят в зал, оставив в кабине профессора.

Гражданин отводит майора в сторону и тихонько спрашивает:

— Это доктор?

— Да. Профессор.

— А есть надежда? Удастся вылечить?..

— По-моему, есть надежда...

— Да что вы говорите, — взволнованно всплескивает он руками, — тогда я подожду здесь...

Вдруг деревянный голос объявляет снова:

— Номер 75, номер 75... ваша очередь, пройдите в кабину № 11

Профессор еще разговаривает.

К будке подскакивает очередной абонент и, найдя ее занятой, демонстративно громко начинает стучать в стекло, делая недвусмысленные жесты выметающего характера.

Майор подчеркнуто вежливо поднимает руку к козырьку, и тихо произносит несколько слов.

Человек перестает стучать, поднимает голову и удивленно смотрит в лицо майору.

Профессор как раз обернулся на стук, но стучавший только приветливо махнул рукой, чтобы тот не обращал внимания, и отошел.

Проходит еще несколько минут. Профессор все еще говорит.

Деревянный голос снова повторяет свою фразу.

Двое ожидавших срываются со своих мест и, уже заранее кипя возмущением, что их задерживают, бросаются к будке.

Майор в третий раз берет под козырек и делает шаг им навстречу, но не успевает раскрыть рот, как им загораживает дорогу предыдущий абонент.

Он шепчет им фамилию летчика, и они понимающе, сочувственно кивая головами, на цыпочках отходят в сторону...

На креслах ожидающих перешептываются. Потом к майору подходит пожилая, полная женщина.

— Моя очередь следующая. Так я могу позвонить и завтра. Пожалуйста, говорите за меня.

В этот момент, когда майор благодарно пожимает ей руку, дверь отворяется и выходит профессор.

Он вытирает мокрый лоб и, как будто между прочим, роняет:

— Ну-с... они берутся... — неожиданно, не в силах сдержать радость, он похлопывает майора по плечу и смущенно бормочет: — ...между прочим я им соврал, что он мой сын, но это оказалось совершенно излишним. Нарком прислал им телеграмму, и они уже готовят операцию. Понимаете. Они идут на эксперимент.

Затем профессор удивленно поднимает брови, когда какой-то совершенно незнакомый человек в развесистой шляпе жмет ему руки и молча отходит.

За ним другой, третий, наконец, какая-то пожилая полная гражданка.

Добросовестно, но несколько недоуменно отвечая на пожатия, профессор потихоньку спрашивает у майора:

— Эти люди... его родные?

Тот усмехнулся, отрицательно качнув головой:

— Нет, просто это люди, которые отдали вам свои разговоры.

◇

Темноватая, просторная передняя в квартире профессора. В унылой позе давно ожидающего, на высоком резном стуле сидит Яшин, уставившись взглядом в стену.

Входит Анна Ивановна — пожилая, сухопарая, раздражительная женщина в переднике хирургической чистоты. Она молча проходит мимо, всем своим видом показывая крайнее неодобрение.

Яшин невозмутимо молчит.

Тогда она проходит еще раз мимо и возмущенно фыркает.

Когда и это не помогает, она вызывающе спрашивает:

— Все сидите?.. Это удивительно. Я вам сказала: профессор больных на дому не принимает.

— Я не больной, — сдержанно замечает Яшин, не отрывая глаз от обоев.

— Все равно и разговаривать с посторонними не станет.

Яшин молчит.

— Ну!.. Я вам сколько раз повторила?..

— Раз пять-то уж наверное повторили. А сейчас, кажется, уже по шестому пошли, — невинно отвечает Яшин.

В этот момент громко хлопает входная дверь и профессор быстро проходит мимо...

Через минуту Анна Ивановна недовольно бормоча, впускает Яшина в столовую.

За большим обеденным столом, накрытым на один прибор, сидит профессор.

Перед ним дымится тарелка супа. Не без колкости он обращается к Яшину:

— Вы уж извините, что я обедаю. Привык, знаете... Что у вас за вопрос?

— Вопрос у меня, товарищ профессор, чисто технический. Мне приходилось читать, что вот, например, берут кожу у человека откуда-нибудь, скажем, с ноги и пересаживают на нос или куда еще понадобится. И что та пересаженная кожа отличным образом принимается на новом месте и растет себе дальше, как ни в чем не бывало. Это правильно?

— Ну в общих чертах похоже.

— Значит, можно. Так... А если взять от одного человека глаз и пересадить другому. Это можно?

Профессор роняет ложку в суп от удивления.

— Что за нелепый вопрос! Вы рассудите сами. Во-первых, какой дурак согласится отдать свой глаз, молодой человек?

— Ну человек-то найдется, — сдержанно замечает Яшин.

— Ну, знаете... Такой, что согласится остаться с одним глазом.

— А что такого особенного, — пожимает плечами Яшин. — На что мне второй глаз? И одним все то же самое видно, что и двумя. Я просто пришел к такому выводу, что второй глаз у человека запасной... Состоит в резерве на всякий случай... А вот вовсе без глаз, вы себе представьте каково человеку... А? Вот действительно некуда податься.

— Слушайте, молодой товарищ, — вдруг стучит профессор ложкой по столу, — я обедаю. И я привык обедать в тишине, и голова у меня занята совершенно другим. Объясните мне ясно и точно, для чего вы все это у меня спрашиваете.

И тут Яшин вдруг страшно смущается.

— Нет, вы не думайте, товарищ профессор... я просто так, для интереса.

Профессор окончательно возмутился. Он встает и с подчеркнутой суровостью протягивает Яшину на прощание руку.

Когда тот надевает форменную фуражку, он машинально спрашивает:

— Вы тоже из летчиков? — и не слушает ответа, думая о чем-то другом.

Яшин ушел смущенный и неудовлетворенный.

Профессор еще несколько мгновений сосредоточенно обдумывает что-то, потом с неожиданной легкостью вскакивает с места и бросается в переднюю.

Он выбегает на площадку и, перегибаясь через перила, громко кричит:

— Слушайте-ка, товарищ, а вы случайно не знакомы с неким летчиком по фамилии Кожухаров?

— Знаком, — неохотно сознается Яшин, — я его бортмеханик.

— Тогда немедленно идите сюда, — повелительно кричит профессор, — без всяких возражений садитесь сюда, мы обедаем вместе... Анна Ивановна, поставьте второй прибор...

С откровенным, доброжелательным любопытством он разглядывает смущенного Яшина, приговаривая:

— ...Я вас разгадал, как видите, товарищ. Я вас понял вполне... Вы мне теперь совершенно ясны. Ваш план, молодой товарищ и ваша теория одноглазности — это совершенно идиотский план и абсолютно дурацкая теория, вот что я вам скажу... Очень, очень глупо... Просто, знаете ни к чорту не годится, и лучше вы никогда в медицину не суйтесь... — Профессор в волнении потирает себе руки, усмехаясь. — Но я должен сознаться, что мне просто интересно... и приятно поближе познакомиться с человеком, который способен был этот глупый... да, да, я должен это повторить, глупый план выдумать. Давайте, будем знакомы, — и профессор во второй раз протягивает ему руку через стол.

◇

За столом, заваленным учебниками и листками в клетку, заполненными рядами цифр и математическими знаками, упершись в кулаки, сидит Таня.

Выпускные экзамены близко.

Входит ее приятель, в котором мы узнаем того самого мальчика, который вместе с Таней несколько лет назад мечтал сделаться летчиком.

Он заглядывает Тане в лицо с грубоватой нежностью.

— Плакала, что ли?

Таня вздохнула, отрицательно помотав головой.

— Нет, пожалуйста, — обидчиво сказал юноша, — если у тебя секреты, я не спрашиваю.

— Что ты! Мне нужно с тобой посоветоваться: к Сергею приехала Варя, помнишь, она у нас тоже училась и вместе с ним окончила...

— Конечно, помню...

— ...Ну вот, — торопливо, волнуясь продолжает Таня, — она приехала, а он нарочно сказал, что женился, понимаешь, чтобы она ушла, и с меня взял слово, что я его не выдам. И она приходила еще раз, и я сказала, что не знаю, спросите его сами... А я-то, ведь, знаю, что он ее прогнал из-за того, что он теперь слепой и не хочет ей портить жизнь. И я не знаю, как теперь мне быть, сказать или нет.

— Я думаю — сказать.

— А как же честное слово?

— Не надо было давать.

— Да я уж дала.

— Ну все равно, — это формальный подход. Надо сказать. Это важнее твоего слова, — и добавляет, покраснев от волнения. — А все-таки молодец твой брат. Я тоже буду таким. То есть постараюсь быть таким же, как он.

— Как, неужели, если бы с тобой случилось такое несчастье и я бы к тебе приехала, ты бы меня прогнал?.

— Да... Я постарался бы так сделать.

— А я бы тогда, — горячо воскликнула Таня, — догадалась и все равно не ушла бы.

◇

В канцелярии завода Мельников разговаривает вполголоса с одним из служащих.

— Хорошо, — соглашается служащий, — я все понимаю, но скажите, как ее фамилия.

Мельников, страдальчески морщась от неловкости, лезет в карман, вытаскивает карточку, которую ему дала Таня.

— Вот она. А фамилии я не знаю.

— Товарищ, — мягко и укоризненно говорит ему служащий. — Вы знаете, сколько у нас на заводе рабочих? Нет, не знаете. Ну вам и знать не обязательно, но поверьте — очень много. По алфавитному списку можно, пожалуй, было бы разыскать, но по выражению лица это, знаете ли, трудно... Впрочем, обратитесь к товарищу Белобородову—семнадцатая дверь налево—он, может быть, знает...

◇

Мельников идет по бесконечному коридору завода-гиганта мимо бесконечного ряда дверей.

Входит в одну из них.

Через мгновение дверь открывается, и он выходит снова в коридор с сумрачными видом, пряча карточку в карман.

Еще через минуту он в пустой комнате заводского авиаклуба.

В углу стоит учебный мотор.

На стенах авиоплакаты и фотографии.

Мельников обходит комнату, от нечего делать оглядывается на стены и вдруг натыкается на большую фотографию, увеличенную копию той, что у него в кармане.

— Вот вам заведующий, вы спрашивали, — произносит у него за спиной в это время сторож.

Мельников начинает объяснять.

— Мне по одному делу нужна одна девушка. Может быть, вы ее знаете, она у вас учится или училась.

— Как фамилия?

— Да что фамилия, — непринужденно замечает Мельников — вот она сама на фотографии. Видите. Та, что справа от конструктора Кожухарова.

Заведующий клубом поглядел на него явно подозрительно.

— Вы что, просто познакомиться с ней хотите, что ли?

— Да, да... — ужасно обрадовался хоть какому-нибудь объяснению Мельников, — вот именно познакомиться.

Заведующий уже просто угрюмо поглядел на него, потом на фотографию и вдруг спохватился:

— Постойте-ка, что значит «справа»?.. Откуда считать— от вас, или оттуда?

— Ну, ясно от... вот действительно... знаете, мне это не приходило в голову.

— Как, вы и этого не знаете?

— Я знаю только, что та, что справа... Да... я вижу мне придется разыскивать обеих.

— Ладно, увидим, — ледяным тоном произнес заведующий, — одна-то во всяком случае здесь... Тата, пойди сюда, тобой тут интересуется один товарищ.. Вероятно, твой знакомый.

Из соседней комнаты выходит Тата с банкой краски в руках. Она писала плакат.

Это действительно одна из двух девушек, которые сняты на фото с Кожухаровым.

Заведующий пристально наблюдает за обоими.

Видя, что оба они недоуменно молчат, он нетерпеливо спрашивает:

— Ну, что же — это она... Во всяком случае, познакомьтесь — моя жена Тата.

— Ваша жена, — вдруг обрадовался Мельников, — это наверное... Очень приятно... Очень рад... Нет, совершенно не та... Значит, мне нужна вот эта.

Тата улыбнулась немного разочарованно.

— Так вам Женьку Федорову... Так она в отпуску: Впрочем, она должна сегодня притти за путевкой. Попробуйте зайти в завком.

◇

На стене висит громадный плакат — южное море, берег, окаймленный белой пеной прибоя, пальмовые рощи и белые дворцы санаториев, утопающие в зелени.

Девушка стоит под плакатом и упрямо повторяет:

— А я не хочу 16-го, я хочу завтра ехать.

— Я просто не знаю... Это очень трудно...

— Ну, а я не желаю целых два дня терять из отпуска и торчать летом в пыльной Москве вместо... — она делает жест в сторону заманчивого плаката.

— Это правильно, но я ведь тоже не виноват.

— Все равно, не имеете права задерживать, — агрессивно продолжает девушка, — иначе для чего вы тут сидите!

— Я сижу, — с достоинством отвечает человек, который действительно сидит за столом, перебирая в руках пачку курортных путевок, — я тут сижу прежде всего для того, чтобы на меня никто не кричал... Это во-первых. А во-вторых, пойдите погуляйте полчаса, я буду звонить по телефону и попробую вам все устроить на завтра.

— Ну ладно, только смотрите, ровно полчаса, — строго замечает девушка.

В коридоре она сталкивается лицом к лицу с Мельни-

ковым. Затем слышит, что он повернул следом за ней и торопливо ее догоняет.

Поровнявшись с девушкой, он бросает быстрый взгляд на фотографию... на девушку и деловито спрашивает:

— Простите, вы случайно не... знакомы с Кожухаровым?

Девушка не останавливается и холодно замечает как бы про себя:

— До сих пор я думала, что летчики не позволяют себе приставать к незнакомым.

— Правильно думали, — горячо подхватил Мельников. — Мне нужно только узнать, женился на вас Кожухаров или нет.

— А вам какое дело?

— Это не мое дело, но мне очень важно знать.

— Зачем?

— Я его друг. Товарищ, поймите, тут не шутка, дело идет о счастьи двух людей.

— Ладно, — сдается девушка, останавливаясь, — я вам скажу, но сначала вы мне объясните, почему это ваше счастье зависит от меня.

— Я имею в виду вовсе не мое счастье. Это счастье двух других людей.

— А почему вы за них хлопочете?

— Я же вам сказал... Он мне друг и даже больше.

— А... она?

— Она тоже друг.

— И даже больше?

Мельников взглянул на девушку немного удивленно, но не задумываясь, подтвердил:

— Ну что ж, правда. Даже больше.

Девушка сочувственно усмехнулась, глядя на него с симпатией:

— Теперь рассказывайте все...

Продолжая разговаривать, они медленно уходят вдоль длинной аллеи заводского парка...

◇

Шумный, людный вокзальный вестибюль.

Варя сидит, задумавшись, на деревянном диванчике.

Подошел носильщик:

— Отнести вещи? Уже пошла посадка.

Варя обернулась, и они улыбнулись, узнав друг друга.

— Помню, я вам относил. Чуть было не опоздали... Ждете кого-нибудь или пойдем садиться?

— Нет, пойдемте, ждать некого.

Носильщик, поднял чемодан, и они стали пробираться через толпу.

— Недолго побыли, — замечает носильщик.

— Да, так уж вышло.

— А теперь в командировку собрались или совсем?

— На практику и там останусь наверно. А может быть и еще дальше куда-нибудь поеду.

— По медицинской линии?

— Почему по медицинской? Совсем нет.

—Ну то-то я и гляжу, совсем непохоже на медицинскую линию... Тогда, наверное, вы по научной части... Это, я считаю, тоже хорошо. У меня у самого сын по научной части — сотрудник.

— Я — архитектор. Стараюсь придумать, как новые дома получше, покрасивее сделать.

— Дома. Домов нам требуется. Это, знаете, тоже хорошо... Да... Ну вот и ваше купе... Счастливо доехать. Придумывайте там получше... да побольше... До свиданья...

Варя, простившись с носильщиком, вытащила из чемодана книгу и, отвернувшись от окна, села читать. Прочла несколько страниц, и глаза ее остановились посреди страницы. Она глубоко задумалась...

У вагонов поезда, который должен вот-вот отойти, стоит шумная толпа провожающих. Слышны говор, громкие восклицания, поцелуи...

Нетерпеливо оглядываясь по сторонам, через толпу поспешно проталкивается Таня в сопровождении своего неизменного приятеля.

Они разыскивают Варю.

Второпях они пробежали мимо окна, не заметив ее.

Добежали до конца поезда и, теперь уже тщательно заглядывая в каждое окно, пошли обратно.

Всего два или три окна осталось им до вариного окна, когда поезд медленно тронулся.

Таня вдруг вскрикнула и бросилась к окну, замахав рукой, и громко позвала Варю.

Через опущенное стекло ничего не слышно.

Варя попрежнему сидит, наклонившись над книгой.

Таня громко вскрикнула.

В окно видно, как Варя подняла голову, прислушиваясь, рассеянно обернулась, но ничего не услышала в громком стуке колес ускоряющего ход поезда и медленно снова наклонила голову над раскрытой книгой...

Таня, тяжело дыша, готовая расплакаться, осталась на платформе. Ее приятель, тоже расстроенный, подошел и положил ей руку на плечо:

— Фу, стыд какой! Держись, Танюха, молодцом. Мы постараемся где-нибудь раздобыть ее адрес.

◇

Видимо, прошло немало времени. Мельников и девушка возвращаются назад, останавливаются у подъезда заводоуправления.

Девушка горячо трясет ему руку и смотрит на него блестящими глазами.

— Я, конечно, должна была сразу вам сказать, что я ничья не жена, но я не жалею, что выпытала у вас все. Знаете, я была бы ужасно горда... и рада, если бы у меня был такой настоящий друг, как вы и те двое ваших друзей... Если бы вы взяли меня в вашу дружбу... До свиданья... — она выпускает его руку и быстро скрывается в подъезде.

Мельников медленно уходит, задумчиво улыбаясь...

В завкоме безлюдье. Среди пустых столов сидит только один человек под плакатом с южным морем и пышными пальмами.

— Это же удивительно, — всплеснул он руками, — подняла такой шум, а сама ушла на три с половиной часа. Я же все вам устроил, можете ехать завтра.

Девушка виновато улыбнулась:

— Знаете, — сказала она, не глядя ему в глаза, — я, кажется, не хочу ехать.

Тогда он вскипел:

— Ну, знаете, это уже слишком! Нет, это уже слишком! — Он вскочил, роняя пенсне и размахивая руками, — я бьюсь, я добиваюсь, я стараюсь, а вы... Это уже граничит... Это знаете с чем граничит...

Девушка неожиданно ласково берет его за руку и мягко усаживает на место.

— Нет, — говорит она успокаивающе, — это не граничит. Честное слово, ни с чем не граничит. Вы этого не думайте. У меня это не нарочно вышло.

Человек с путевками страшно удивился и сразу сел на место.

— Но, подумайте, — сказал он, делая жест в сторону плаката, где пальмы, прибой и белые дворцы в зелени, —

подумайте, чего вы лишаетесь. Вы могли бы гулять, купаться, отдыхать...

— О, — мечтательно роняет девушка, — гулять и отдыхать так чудесно можно в Москве!

◇

Рейсовый пассажирский самолет идет в легкой дымке тумана. Видавший виды пассажир в очках с подчеркнутым равнодушием читает газету.

Двое командировочных поедают бутерброды, изредка неуверенно поглядывая в окошечко.

Бородатый здоровяк исподволь выясняет, как обстоит дело с парашютами.

Рядом молча сидят Кожухаров и профессор...

С каждой минутой пелена тумана делается все плотнее.

Посоветовавшись с пилотом, бортмеханик подходит к профессору.

— Не везет, так уж не везет. Придется нам, пожалуй, садиться на первом промежуточном аэродроме. Туман собачий. А впереди еще хуже.

— Очень скверно. Нас операция ждет.

— Да, погано, — соглашается бортмеханик и снова идет к пилоту.

— Ну, что? — нетерпеливо спросил профессор, когда он вернулся.

— Хочет попробовать проскочить как-нибудь.

Кожухаров, который все время напряженно прислушивался к их разговору, вмешивается:

— Решили «проскакивать»?

— Ага, — бодро отвечает бортмеханик.

— А что радио говорит?

— Ну, мало ли что радио может говорить...

— Значит, радио велит садиться. О чем же вы думаете?

— Мы думаем, что вас нехорошо задерживать.

— Значит, проскочить, а потом из-за этого, может быть, в туман придется плюхаться там, где бензин кончится. Со всеми пассажирами.

— Еще ни разу не плюхались пока что, — обидчиво заявляет бортмеханик.

— Я согласен с товарищем, — говорит профессор, — надо лететь, тем более, что операция...

— Товарищ профессор, — мягко перебивает его Кожухаров, — вы еще летчик не очень опытный, вам трудно судить. Товарищ, вы бортмеханик... Так вот, пойдите и скажите пилоту, что я его прошу по-товарищески — садиться. Сесть он обязан. Если не сядет, я первый подам жалобу за неправильное вождение. Вот. А потом, когда он сядет, передайте ему спасибо за то, что обо мне заботился.

◇

В отдельные просветы, среди хлопьев все сгущающегося тумана, еще видна кое-где земля.

Самолет ныряет в один из просветов. Внизу мелькают посадочные знаки аэродрома.

Машина села.

Хмурый пилот вылез и пошел за сводкой погоды.

— Как с погодой на линии? — нервничает профессор освоившийся с летным бытом, хотя летит он в первый раз в жизни.

— А так, — мрачно ответил летчик, — что можете платить в гостинице за трое суток вперед. Туман по всей линии. И видимость как в бочке молока.

— Ах, ты, чорт, — с досадой хлопает себя по коленке профессор, — неужели никак нельзя вылететь? Вы понимаете, что мне надо его везти...

— Вылететь можно, — перебил его бортмеханик, — но прилететь, куда надо в такой туман, это уже не выйдет. Никак.

◇

Знакомое поле военного аэродрома. Туманный вечер. Горят сигнальные огни.

Несколько командиров и майор Тучков ожидающе смотрят вверх.

Издали слышится приближающийся гул моторов.

На поле мы видим сигнальные обозначения точной посадки.

Это повторяются учения с заданием на слепую посадку.

Три самолета одновременно выскочили из облачной завесы и пошли на посадку... сели с математической точностью, не потеряв строя. На головной машине откидывается колпак, и выходит Мельников.

Следом за ним и другие два военлета выходят из машины и стоят теперь перед майором.

— Товарищ Мельников, — сказал Тучков, — ваше подразделение хорошо выполнило задание. Командование считает теперь, после всех проведенных испытаний, что система Кожухарова—Мельникова себя оправдала полностью... Теперь для вас есть еще одно задание. Получено приказание наркома выслать самолет. Задание я объясню. Полетите вы через десять минут. Вопросы есть?

— Нет.

Они шагают рядом по полю к ангарам. Майор, видя, что у Мельникова что-то вертится на языке, спрашивает:

— А что вы еще хотели?

— Это система Кожухарова, по-совести...

— Может быть. Хотя дело не в названии. Но я, право, уже с трудом начинаю понимать, где кончается Мельников и где начинается Кожухаров, — усмехнулся майор, — давно у вас такая дружба?

— По правде говоря, товарищ майор... я не могу вам ответить на этот вопрос. Мы сами не заметили, когда это началось.

◇

Аэродром окутан плотной пеленой тумана. Профессор в унылой позе сидит на лавочке у порога здания аэродрома маленького провинциального городка.

— Ну, как? — обернулся он к проходящему мимо бортмеханику.

Тот безнадежно махнул рукой.

— Здешние жители говорят, что у них такая погода бывает раз в десять лет. Так вот, наверное, девять лет как раз кончились, и теперь пошел вот десятый... Да вы не томитесь тут на лавочке, лучше пойдемте хоть в бильярд сыграем.

Профессор досадливо дернул плечом и прислушался.

Сверху неясно доносится гул летящего самолета.

Оба собеседника, раскрыв рты, вслушиваются.

— Вот видите, — возмущенно восклицает профессор, — летают... Летают же люди, а мы сидим тут, когда нас ждет операция...

— Не завидуйте, — зловеще качает головой бортмеханик, — он или сумасшедший, или у него кончился бензин... Ах ты, провалиться мне!.. Честное слово, сюда на посадку идет... Конечно, без бензина парень... Ох, чорт!

Почти невидимый в тумане самолет промелькнул мимо и мягко приземлился.

Это — сверкающий, обтекаемый, скоростной бомбардировщик.

— Ну вот, видите, — укоризненно заметил профессор, —

люди спокойно летают и спокойно садятся и чихают из всякую погоду.

Уже при первых звуках мотора Кожухаров появился на пороге. Он стоит, подняв кверху лицо, и вслушивается.

— Что это? — тихо спрашивает он с беспокойством, не понимая.

Летчик, выпрыгнувший из прилетевшей машины, уже подходит к нему.

Это Мельников.

Он почти подбежал и сразмаху ласково схватил Кожухарова за плечи.

— Кто это... Колька... Ты.... Как...

— Собирайся, летим, Сережа. Нарком прислал тебе машину.

◇

В комнату, полутемную от задернутых занавесок, вошло несколько человек в белых халатах.

Служитель отдернул занавеску.

Незнакомый доктор, подвинув одеяло, присел на постель, где лежит Кожухаров с повязкой на глазах.

Профессор стоит в ногах, опираясь на спинку кровати.

— Вы помните, какое сегодня число? — спросил доктор.

— Конечно помню. Будете снимать повязку.

— Да. На пять минут попробуем...

Доктор быстрыми движениями стал развязывать ему бинт на глазах.

Профессор, две медицинские сестры, служитель — все с затаенным дыханием смотрят ему на руки.

Снятая повязка легла на одеяло. Одна из сестер судорожно схватила другую за руку, и поддалась всем телом вперед, заглядывая в глаза Кожухарову.

— Ну-с, — спокойно сказал доктор — почему вы не открываете глаз?

Кожухаров по-детски виновато усмехнулся.

— Вот теперь мне страшно, доктор... Как глупо... я... Вдруг я так ничего и не увижу.. Ну, вот я открыл... — Мгновение он молчал с широко раскрытыми глазами. — Свет... доктор, это...

— Ну, ну...

— Это окно... — и все быстрее и увереннее — лампа, выключатель... стол... а это вы, доктор... Я вижу все.

Профессор громко высморкался и, отвернувшись, отошел к окну.

Доктор молча улыбался. Сестры тоже улыбнулись, но одна из них сморщилась и выдернула руку, прошептав:

— Что ты мне сделала с рукой.. Смотри, совсем онемела.

— Кто это там стоит у окна? — тихо спросил Кожухаров у доктора.

— Так, один посторонний гражданин, — обернулся, услышав, профессор.

Кожухаров сейчас же его узнал по голосу.

— Профессор, дорогой, не обижайтесь, ведь я вас никогда не видел... Вот теперь я вижу, что вы такой и должны были быть. Здравствуйте, профессор, — с сияющим лицом он приподнимается на локте и протягивает ему руку.

— Ну-с, дорогой товарищ, на сегодня с вас хватит, — давайте-ка сюда повязочку.

— Доктор, а мне нельзя будет написать несколько слов, небольшое письмо или даже телеграмму...

— Сегодня не стоит утомляться. Продиктуйте лучше, что вам нужно.

Кожухаров покорно дает завязать себе глаза.

— Знаете, я никогда не думал, что на свете есть столько замечательных, интересных вещей, сколько я увидел сейчас тут в комнате... — он вздыхает, улыбаясь, — не хочется с ними расставаться.

— Это только до завтра. Диктуйте-ка вашу телеграмму, — замечает профессор, вооружившись карандашом и записной книжкой — телеграмма, конечно, девушке, которую зовут...

— Варя, — спокойно подтвердил Сергей и задумался. — ...Скажите, профессор, а разрешается вообще в телеграммах писать «любимая».

— Если действительно любите, то разрешается.

— Тогда пишите: все в порядке... любимая... приезжай... если не раздумала... скорее...

◇

Пожилая колхозница наклоняется к Варе и, соболезнующе, подперев щеку руками, вздыхает:

— ...прогнал, говоришь?

— Да не так прогнал, как... прогоняют, а потому что он...

— Да, это я все хорошо поняла, — мягко отмахнулась колхозница. — Ты говори, что дальше.

Они сидят обе в купе поезда и, видимо, просто разговорились в дороге по-душам. Кроме них там только муж колхозницы — пожилой человек с благообразной седой бородой.

Он деликатно издали прислушивается к разговору, сочувственно грустно улыбаясь...

— ...а теперь все обошлось. Он сам прислал мне телеграмму. Вот я и еду.

— Едешь, а он, родимая ты моя, сам-то слепой, — горестно воскликнула колхозница, — вот горе мое! Как же ты будешь? Не страшишься?

— Нет, уж очень я его люблю.

— А вот плачешь...

— Я не от того. Я все думаю, как это будет, когда я его вдруг увижу, скоро... Вот тут бы мне не заплакать.

Колхозница пересела рядом с Варей и обняла ее за плечи.

— Ты сейчас-то поплачь. Это ничего. Ну, а уж при нем держись... Вот и я-то дура с тобой разнюнилась. Экие мы с тобой, дочка, право.

Муж покачал головой, тихо вздохнул, вытащил из кармана носовой платок и молча протянул его жене.

— Экие мы с тобой, — повторяет она, улыбаясь сквозь слезы и вытирая глаза платком, — сейчас приедем. Тут радоваться надо, а мы...

◇

Безоблачный, сияющий день.

Кипит работа на аэродроме.

Рокочут на земле и в воздухе моторы.

Стартер то и дело взмахивает флажком.

В вышине, в чистом небе ныряют и кружат самолеты.

Над знакомыми полями с ровным гудением идет машина Мельникова.

Вот внизу мелькнуло железнодорожное полотно... знакомая река и мост, около которого когда-то Кожухаров остановил поезд...

Еще за много километров ему встречается первая боевая машина своей части.

Там уже все знают, конечно, что сегодня возвращается Кожухаров.

Встречный летчик развернулся и повел свою машину параллельным курсом. Сейчас же он узнает Кожухарова. С волнением он помахал ему рукой и, напряженно вглядываясь, ожидал ответа.

И вдруг Кожухаров поднимает приветственно руку — он видит, значит.

Лицо летчика просияло и, не в силах сдерживать неукротимое, переполнившее его чувство, он дает полный газ, круто взмывает вверх, переворачивается «иммельманом», ныряет, бросает свою машину вниз, кувыркается, и ныряет во всех фигурах высшего пилотажа, точно опьянев от бурной радости...

Звено скоростных истребителей приветственно покачало крыльями и бурей пронеслось мимо.

И уже около самой границы аэродрома, встретившиеся сумрачные, тяжелые бомбардировщики молчаливо приветствуют в воздухе крылатого товарища, возвращающегося в строй.

◇

Варя вошла в проходную будку аэродрома. У нее усталое с дороги, но спокойное лицо.

К ней подошел дежурный, которого она вызвала:

— Чем могу служить?

— Мне нужно видеть лейтенанта Кожухарова. Вы не знаете, как его найти?

— А кто вы такая?

— Я.. — чуть запнулась Варя, — ... жена Кожухарова.

Дежурный приветливо улыбнулся.

— Подождите здесь, я узнаю.

◇

Самолет Мельникова только что приземлился. Около него стоит профессор с Кожухаровым, причем оба почти беспрерывно пожимают протягивающиеся к ним со всех сторон руки.

Какой-то военлет, только что прилетевший на аэродром, крепко пожал руку и сейчас же отошел.

За ним другой, потом целая группа авиатехников пожала руки и тоже быстро прошла к машинам.

Здесь радость выражается скупо и не словами.

Вдруг сдержанный профессор радостно замахал рукой и закричал. К самолету, спотыкаясь и стаскивая с себя на ходу очки, бежит Яшин.

Он обнял Кожухарова и одновременно схватил за протянутую руку профессора.

— Как долетели, профессор, не укачало с непривычки?

Профессор снисходительно усмехнулся.

— Меня-то? Ну, знаете. Я еще на перекладных по Сибири ездил в 1898 году — вот это укачивало. А на самолете... чего тут привыкать. Я как в кабину сел, так и привык. Пустяки.

Майор Тучков изумился:

— Так вы и с Яшиным знакомы?

— Мы? А как же. С некоторых пор мы каждый выходной день обедаем вместе. Александр Гаврилыч, не забудьте, приходите завтра.

— Неужели же я могу забыть?

Дежурный подошел к Мельникову и, наклонившись, тихо сказал:

— Там Кожухарова спрашивает жена его, я не знаю удобно ли? Что ей сказать?

Мельников фыркнул, пожав плечами:

— Скажите ей, что она врет. И что этот розыгрыш всем надоел. Никакой жены у Кожухарова не было и нет.

— Что такое? — обернулся Кожухаров.

— Тебя в проходной спрашивает какая-то, да еще уверяет, что она... — тут он изумленно замолчал, увидев, что Кожухаров повернулся и быстро зашагал к проходной будке.

◇

Сразмаху он распахнул дверь, сделал несколько шагов и остановился, оглядываясь.

Варя тихонько ахнула и, с опрокинутым лицом, медленно стала подниматься со стула.

Ее широко открытые глаза не отрываются от его лица, от его живых, зрячих, веселых глаз.

Он делает к ней шаг, но она вытягивает руку, будто защищаясь.

Варя, которая только что сидела спокойная, почти радостная, теперь изо всех сил борется со слезами.

— Погоди, не подходи... Что это у тебя с глазами... Неужели...

— Ну, да, да... Здоровы...

Варя тяжело переводит дух.

— Нет, нет. Еще не подходи...

— Варенька, Варя, почему мне не подходить?

— Я не могу так сразу... Дай мне хоть чуточку привыкнуть... Скажи... Совсем здоровые глаза?

— Совершенно. Совсем...

Варя крепко закрыла руками лицо.

— Постой еще минутку. Дай мне привыкнуть к такому счастью.

Дежурный, который шел следом, приотворил дверь в будку и задумчиво сказал подошедшему Мельникову:

— Нет, знаешь, это действительно, кажется, жена.

Мельников вошел и увидел Кожухарова и Варю, которые стояли далеко друг от друга.

Кожухаров в этот момент мягко спрашивает:

— Ты все еще не привыкла?

— Немножко, — вздохнула Варя, будто сбрасывая с себя тяжесть, и отняла руки от лица.

Мельников повернулся и вышел, широко улыбаясь.

Дежурный вопросительно на него посмотрел.

Мельников слегка пожал плечами:

— Действительно жена... Товарищ дежурный, между прочим, когда меня будет спрашивать одна девушка, такая — со светлыми волосами и парашютным значком, так имейте в виду, что это тоже действительно моя жена. Не забудьте...

◇

Позади всех с поля уходят профессор с майором.

Майор протягивает ему руку.

— Спасибо, профессор, за ту услугу, которую вы оказали нашему товарищу.

— Такая наша работа.

— Если вам когда-нибудь понадобится помощь, требуйте у любого из нас... — он широким жестом обводит огромное поле, которое из края в край кипит, рокочет моторами, сверкает крыльями, полно спокойными, расторопными людьми в комбинезонах и военных гимнастерках. — ...Любому из нас скажите, и мы сделаем для вас все...

— Ладно, — живо восклицает профессор. — Вот видите там, на холме, за деревьями дом. Это наш институт. Там мы работаем в тишине, чтобы людям лучше жилось на свете. И мы очень не любим, чтобы нам мешали. Так вот — услуга за услугу. Если нам попробуют помешать... вот уж тогда вы не выдайте, ладно?

— Нет, профессор, — спокойно улыбнулся майор, — можете не сомневаться. Не выдадим.

„Академик“

СЦЕНАРИЙ
Бор. СТАРШЕВА

О. Нестерович

В научно-популярных фильмах режиссер больше чем в каких-либо других во власти сценариста. Вопрос о форме сценариев этих фильмов приобретает важнейшее значение. Чтобы создать законченное, цельное произведение и по форме и по содержанию, режиссер не может ориентироваться на одну творческую интуицию. Ряд фильмов позволяет уже определенно наметить два основных пути создания научно-популярных фильмов и сознательно пользоваться двумя методами.

Первый тип научно-популярных фильмов—в «поле зрения» объектива попадают научные процессы как таковые. Вместе с глазом ученого объектив следует за каким-либо явлением, процессом. Так в фильме Мичурин на отдельных опытах показаны процессы изменения растений и весь научный путь замечательного экспериментатора.

В таких фильмах речь идет обычно о предмете данной науки непосредственно, а о человеке говорится постольку, поскольку он является представителем этой науки.

Второй тип научно-популярных фильмов на проблемах науки рисует отношения людей так, как складываются они в борьбе за движение науки вперед, за новые научные методы. Эти отношения людей в вопросах науки являются отражением общественных процессов в стране.

В таких фильмах речь идет в первую очередь о людях и их взаимоотношениях, а научные проблемы являются основным драматическим материалом для развития образов. Второй тип научно-популярных фильмов есть, собственно, по методу его построения фильм художественный. Следовательно, вопросы мировоззрения характеров и чувств создаваемых образов имеют существеннейшее значение. Но одновременно в сценарии должна быть четко и ясно дана и научная проблема, ибо она служит основой драматического конфликта и раскрытия образов. В таком сценарии нужно сочетать научные проблемы с художественной обрисовкой образов.

Этот тип научно-популярных фильмов—сложный и трудный. Зритель должен получить представление и о соответствующих научных проблемах и о людях, их поставивших и разрешивших. Но центром фильма должны оставаться отношения людей. На них и должно быть сосредоточено внимание сценариста и режиссера. Научные проблемы входят как составные элементы и в общее мировоззрение образов фильма.

Перед нами сценарий Академик Бор. Старшева, относящийся ко второму типу научно-популярных фильмов. Но автор не всегда отдает себе ясный отчет, как он хочет разрешить свою тему. Он то рисует отношения людей и притом иногда поверхностно, то бросается к собственно научным проблемам (и тоже порой не решает их до конца) и снова возвращается к отношениям людей. В результате автор часто ходит вокруг настоящих тем и проблем, но ухватить их сердцевину не может.

Ряд ошибок мешает сценарию стать по-настоящему значительным и интересным.

В основе сценария лежит проблема марксистско-ленинской теории познания—примат практики в теории. Эта проблема в сценарии является и чисто научной проблемой и одновременно создает коллизии для всех без исключения художественных образов.

Центральная драматическая коллизия сценария—взаимоотношения колхозников — агронома-самоучки Макара Тягая с крупнейшими представителями агрономической науки — академиками Адамовым, Олениным и профессором Горским.

Основная научная проблема и вытекающие из нее драматические коллизии намечены автором правильно. Но автор, очевидно, сам не представляет себе, какую огромную научную проблему он поставил, а потому и не знает, как решить ее в сценарии. Автор полагает, что он показывает практику жизни колхозника-энтузиаста, который, выполняя волю партии, выращивает чрезвычайно быстрым темпом особый сорт скороспелого так называемого «серебряного хлопка», годного для климатических условий Украины. Академия же мечется в экспериментах, научных командировках и, наконец, делает «научное» открытие «серебряного хлопка» на полях учеников Тягая.

Но ведь за всей этой практикой стоит определенное научное мировоззрение академиков и Тягая, оно же и руководит их практикой. Тягай может стихийно стоять на правильных научных позициях, не подозревая даже о научном значении своего метода, как первые поэты писали стихами, не подозревая, что они—создатели поэзии. Но этого может не знать Тягай — агроном-самоучка, а автор, создающий его образ, знать обязан. Мировоззрение Тягая должно быть выявлено в сценарии в диалогах и действии, тем более, что Тягай относится к числу самоучек, которые пользуются научной литературой. По сценарию известно, что Тягай тщательно изучил научные труды самого президента Академии агрономии Адамова.

Но автор не только не передает мировоззрения Тягая, он не дает и научного мировоззрения академиков, потому что сам не овладел научной проблемой, которая лежит в основе сценария. Все взаимоотношения Тягая и академиков являются лишь практическим выражением принципа о примате практики в теории. Это практическое выражение научной проблемы—достоинство сценария. Но это пока создает только общую схему. Для художественного произведения нужны характеры и тщательно разработанное мировоззрение людей. Только тогда научная проблема будет выражена во всей своей полноте и наглядности. Как же в сценарии решил автор интереснейшую и сложнейшую научную проблему? Краткий пересказ содержания сценария даст ответ на это.

Президент Академии агрономии академик Адамов путешествует в автомобиле по полям Украины вместе с академиком Олениным, секретарем парткома академии Владимировым и аспиранткой Наташей Страховой. Из их диалога мы узнаем, что академик Адамов иронически относится к опытам Мичурина, что он, академик Адамов, может дать искомый сорт хлопка научным путем лишь через восемь лет. Владимиров возражает: ведь пройдут две пятилетки, и он не может доложить в Москве о таких «темпах» советской агрономии.

Академик Оленин добродушно-иронически относится к результатам предстоящего всемирного конгресса, зная наперед, что конгресс примет точку зрения Адамова, так как благодаря его научным трудам союзная академия получила мировое первенство. Страхова заботливо относится к Адамову, веря в его научное дарование.

В этих путешествиях по Украине академики наталкиваются на опытную станцию Макара Тягая. В своих опы-

тах он, повидимому, пользуется методами Мичурина, хотя в сценарии об этом и не говорится. Адамов заинтересовывается опытами Макара, вводит его в академию в «отдел практического внедрения» профессора Горского. Горский строит Макару всяческие козни.

Макар ведет себя в академии вольно, чувствуя свое превосходство, прерывает лекцию академика Оленина, излагает курсантам-колхозникам свои взгляды, а затем извиняется перед Олениным, что прервал его лекцию. Перед всемирным конгрессом академик Адамов едет в научную командировку в Африку на поиски хлопка. Тягай едет к себе в колхоз. Наташа, уверовав в дарования Тягая, отказывается от научной командировки в Африку с академиком Адамовым и уезжает с Тягаем. Научная командировка в Африку не дает никаких положительных результатов. На всемирном конгрессе академик Адамов не сможет продемонстрировать своих научных достижений. Зато Тягай во время конгресса печатает статью против Адамова.

Профессор Горский, путешествуя по полям Узбекистана с делегатами всемирного конгресса, делает «научное открытие»: на полях ученицы Тягая колхозницы Зумрад он находит «серебряный хлопок». Создатель нового сорта хлопка обнаруживается. Горский разоблачен, а Адамов перед лицом всего конгресса признает таланты Тягая.

Так упрощенно передал автор борьбу двух научных мировоззрений, так просто решена сложнейшая проблема, так Тягай заодно решил практическую задачу—дать стране убыстренным темпом скороспелый сорт хлопка.

Основной, существеннейший недостаток сценария—отсутствие характеров и четкого мировоззрения образов академиков и Тягая.

Что можно сказать об академике Адамове, который сразу так благожелательно отнесся к Тягаю?

Исходит ли благожелательное отношение Адамова к Тягаю из научного интереса или из необходимости выполнять постановление партии и правительства — дать быстрыми темпами скороспелый хлопок? Или просто Тягай подходящая для этого фигура? Может быть, наконец, какие-то другие мотивы движут Адамовым?

В сценарии все это весьма не ясно выражено.

Не разработано и научное мировоззрение Адамова, как того требует поставленная автором тема. Адамов беспомощно мечется в поисках хлопка, а ведь по сценарию Адамов — фигура мирового значения. Но Адамов — не только крупный ученый, но еще и честный, смелый человек, он признает победу Тягая. Автор сценария должен был показать в чем же суть научной победы Тягая. Агрономическая наука даже в стенах академии (не только в хате-лаборатории Тягая)—опытная, не абстрактная наука. В чем же порочность научных взглядов Адамова, когда он предлагает дать нужный сорт хлопка только через восемь лет? В оторванности ли академии от практики жизни, в старых ли академических ученых традициях, в боязни ли смелых экспериментов? Все это должно быть известно из сценария, зритель не должен теряться в догадках. В сценарии есть наброски научного мировоззрения Адамова (в фразе, что нужный сорт хлопка должен получиться путем чистого самоопыления без внешних влияний). Научное мировоззрение Адамова должно ощущаться на всем развитии образа, а не только в случайно сказанной фразе. Мировоззрение такой основной фигуры сценария, как Адамов, должно быть разработано полно и последовательно, оно должно чувствоваться во всех его поступках.

В противовес Адамову, но также глубоко должен быть разработан образ самоучки-агронома Тягая. В основе его лежит, пусть неосознанное, несколько стихийное новое научное мировоззрение, пришедшее с революции. Тогда естественно и столкновение этих двух мировоззрений: в борьбе оба они отшлифуются и одно из них победит,—как это и дано в сценарии. Но зритель должен видеть существо этого нового победившего мировоззрения. Полнота образов и характеров в этом сценарии целиком зависит от разработанности научной проблемы.

Недостаточно ясна фигура профессора Горского. Он строит козни Тягаю во всех его научных, административных начинаниях в академии, преследует его даже тогда, когда Тягай уезжает в колхоз. Пишет прокурору письмо, в котором осуждает опыты Тягая. Профессора Горского поддерживает академик Адамов, которому, однако, совесть не позволяет так просто начать следствие над Тягаем. Во время полета с делегацией конгресса в Узбекистан он останавливается в колхозе у Тягая и прекращает действия прокурора.

Почему Адамов одновременно поддерживает Горского против Тягая и благожелательно относится к ученому-самоучке?

На это автор не дал ответа. Очевидно, эта ситуация понадобилась для «драматического» эффекта. Академик Адамов останавливает прокурора, заявляя, что истраченные Тягаем суммы есть нормальный научный риск. А раньше Адамов не знал, что научный риск стоит денег?

Почему, далее, так сразу возникает в сценарии враждебное отношение профессора Горского к Тягаю?

Моральная и научная характеристика профессора Горского в сценарии дана нечетко.

Чтобы правильно решить проблему примата практики в теории, сценарист должен помнить, что марксизм, высоко чтя теорию, выводит ее из практики жизни и этой практикой жизни ее поверяет. Такова основа марксистско-ленинской теории познания. На этих ли позициях эмпирически, не умея сформулировать их философски, стоит академик Оленин, или его отношение к Тягаю и ирония по поводу конгресса строятся на чем-то другом? В лирическом произведении взаимоотношения людей можно построить на намеках, на полутонах; но в сценарии, где в основе драматического конфликта лежит борьба двух мировоззрений, последние должны быть ясно раскрыты.

Более жизненным представляется образ колхозницы Зумрад. Ее отношение к Тягаю в сценарии правдоподобно. Она, как и Тягай, практик хлопкового дела. Она не только друг и сторонник Тягая в борьбе с профессором Горским,—она уважает Тягая как человека даровитого, пионера этого дела, у нее естественно появляется к такому человеку теплое чувство.

Бор. Старшев поставил интересные темы и проблемы, но не доработал их. Его сценарий—еще не законченное художественное произведение, над ним надо еще работать, надо уточнить художественные образы, показать мировоззрение героя и более ясно поставить самую научную проблему, которая должна раскрываться в образах сценария. Там, где дело касается лирических чувств, режиссер уже может интересно сделать образы—на намеках, на полутонах. Но там, где дело касается самой проблемы и научного мировоззрения академиков, там сценарий необходимо доработать.

Разработка (трактовка) сюжета *

Т. Лейн

Трактовка (разработка) сюжета имеет одной из своих основных задач подбор средств и методов для наиболее выразительной передачи в сценарии характеров, сюжетных положений и отдельных эпизодов и сцен. Разработка сюжета начинается после того, как установлена общая его структура и избрана форма изложения.

Две задачи стоят перед сценаристом при разработке сюжета: разработка темпа и движения сюжета в целом и разработка отдельных сцен, звуковых эффектов, эпизодов или положений.

Первую задачу можно сформулировать так: в каком темпе намерен автор развивать сюжет — быстро, умеренно или медленно. Для решения этой задачи, определяющей трактовку сюжета в целом, необходимо внимательно проанализировать его тему, установить его ударные моменты.

Мелодрамы, приключенческие романы, сенсационные пьесы, насыщенные действием уголовные и ковбойские рассказы, как правило, лучше всего передавать в ускоренном темпе.

Загадочные, детективные истории и сверхъестественные происшествия поддаются передаче и в быстром и в умеренном темпе в зависимости от того, какие настроения и переживания зрителя хочет вызвать сценарист.

Для семейных драм, любовных и бытовых сюжетов наиболее подходит умеренный темп изложения.

Старомодный роман, жизнь провинциального городка и психологический очерк обычно лучше всего передаются в более замедленном темпе.

Очень часто сценаристы упускают из виду такую важную сторону дела, как установление с самого начала надлежащего темпа развития сюжета, и в этом надо искать объяснения многих сценарных неудач и ошибок. Написать мелодраму в медленном темпе или спокойно развивающийся роман в быстром — значит не только применить ошибочную технику, но и итти почти на верный провал.

Если сценарист избрал замедленный темп изложения, он может развить сюжет в небольшом количестве сцен и эпизодов, но давать их более продолжительными и развернутыми. Диалоги также могут быть более подробными, характерные детали более многочисленными, а каждый эпизод в целом разработан более полно.

Если принять решение выдержать все произведение в умеренном темпе, то тогда надо излагать сюжет в несколько большем числе сравнительно коротких эпизодов и сцен. Наплывы и приемы монтажа могут быть при случае применены для ускоренного изложения отдельных частей сюжета. Диалог в большинстве случаев должен быть более кратким и оживленным.

Быстрый темп требует ускорения сплошь всех эпизодов сюжета. Если действие сведено к небольшому количеству декораций или эпизодов, тогда необходимый темп должен достигаться увеличением количества кадров, т. е. сокращением длины каждого из них, почти непрерывным передвижением съемочного аппарата и сжатым, лаконичным диалогом.

Если сюжет требует большого количества декораций, мест действия и эпизодов, тогда кроме этого можно шире пользоваться наплывными кадрами и монтажными средствами развертывания сюжета.

Темп кинематографического изложения вообще, независимо от характера сюжета, за последние годы ускорился. Стремительное конденсированное изложение действия становится все более популярным.

Быстрое развертывание интриги очень целесообразно в ряде случаев, в применении к некоторым типам сюжетов, — к мелодрамам, приключенческим романам, некоторым историческим и эпическим произведениям. Этот прием следует особенно рекомендовать потому, что он позволяет порвать с ограничениями и условностями театральной драмы и намечает дальнейшее развитие кино по новым, самостоятельным творческим путям.

Но все же следует с осмотрительностью пользоваться быстрым темпом изложения. Некоторые типы сюжетов могут быть гораздо полнее и глубже изложены при более медленном, а следовательно, и более обстоятельном характере их кинематографической передачи.

Злоупотребление короткими монтажными кусками может привести, как это показал ряд неудачных картин, к фрагментарности и бессвязности изложения.

Проанализировав сюжет и избрав подходящий для него темп изложения, сценарист ставит перед собой задачу наиболее выразительной разработки отдельных элементов будущего произведения. Теперь сценарист разрабатывает каждый эпизод, отыскивает характерные детали, подбирает звук и драматические эффекты, устанавливает в общих чертах жесты и мимику героев, углы зрения съемочного аппарата, находит верный тон трактовки каждого эпизода. Все это подвергает серьезному испытанию изобретательность и талант сценариста.

Первые сцены и кадры имеют особенно важное значение. Сценарист должен быстро овладеть вниманием аудитории, показать место действия, его локальные черты, а часто и создавать настроение, передать атмосферу действия в немногих сценах.

Фильм Человек, который требовал назад свою голову рассказывает историю человека, попавшего в безвыходное положение. Несправедливость привела его к совершению убийства. Авторы сценария сочли нужным ретроспективно рассказать почти всю его историю, заставив в начале фильма его героя, Верэна, признаться в совершонном убийстве адвокату де-Марнэ.

Вот как начинается сценарий и как сценаристы приводят Верэна в дом к адвокату (приводим отрывок из режиссерского сценария).

ЧАСТЬ А

После титульных титров:
Париж в 1915 году.
(Звуковой фон действия на протяжении всей этой части состоит из отдельных пушечных залпов с неровными промежутками между ними, гудения сирены на Эйфелевой башне и других сигналов тревоги.)

---

* Глава из американской работы по кинодраматургии, подготовляемой к печати Госкиноиздатом.

Натура — улицы Парижа — съемка с движения. Ночь. Падает легкий снег, покрывая крыши города тонкой пеленой. Сирена гудит тревогу. Перепуганные прохожие бросаются в дома. Одновременно гаснут все уличные фонари. Шоферы такси покидают машины и прячутся в подвальные помещения. Спокойно прогуливавшиеся люди спешат укрыться в метро, за ними следуют туда же несколько военных музыкантов с инструментами в руках.

Двое полицейских-велосипедистов прислоняют свои машины к фонарному столбу, на котором укреплены часы. Один из полицейских замечает свет, пробивающийся из окна подвала. Он стучит тесаком по железной решотке. Свет в подвале исчезает.

Город теперь погружен в абсолютную темноту. Тревожные возгласы прохожих. Резкий треск зенитных пулеметов, лай 75-миллиметровых орудий и завывание сирены.

Вдруг все утихает: не слышно ни единого звука, когда камера панорамой переходит на небольшую виллу.

Она стоит уединенно, окруженная садом. В окне второго этажа свет. Все остальное в темноте.

С громким треском раскрываются ставни. Пронзительный женский крик ужаса врывается в наступившую тишину. Слышно, как хлопнула дверь. Теперь по временам доносятся зловещий вой собаки и грохот отдаленной пушки.

Камера скользит вниз к наружной двери и показывает зрителю Поля Верэна и его дочь Линетту.

Он среднего роста, но имеет привычку сутулиться, отчего кажется меньше ростом. Верэн одет в форму французского капрала, в плащ с капюшоном. Ворот высоко поднят, прикрывая лицо.

Линетта, четырехлетний ребенок, была, повидимому, поднята с постели и одета наспех неумелыми руками. Платье застегнуто не на все пуговицы; она без шляпы, без перчаток, полусонная и перепуганная. Дрожащими руками она цепляется за отца и тихо плачет.

Аппарат движется за Верэном и девочкой, проходящими по саду к выходу на пустынную улицу. Верэн и Линетта с трудом пробираются по снегу Скрип их шагов слышится равномерно и беспрерывно, как вдруг его заглушает стук приближающегося военного грузовика.

Грузовик везет раненых солдат.

Шофер: Хотите, подвезу?

Верэн, погруженный в свои думы, не отвечает.

Он продолжает брести дальше, таща за собой Линетту, которая пристально смотрит вперед, ничего не видя. Шофер грузовика удивлен его молчанием, он обменивается многозначительными взглядами с солдатами и пожимает плечами.

Линетта спотыкается, начинает плакать.

Линета *(жалобным голосом):* Ох, папочка, мне так холодно, так холодно, папочка!

Верэн выходит из своего оцепенения и смотрит на Линетту.

Верэн: Холодно? Что? Холодно?

Линетта *(плача):* Да, папочка.

Верэн: Хорошо, не плачь... не плачь...

Верэн ставит чемодан на землю, берет Линетту на руки, закутывает ее своим плащом, поднимает чемодан и идет дальше. Воздушный налет продолжается.

Наплывом:

Роскошная вилла.

Верэн с Линеттой на руках идет странной, спотыкающейся походкой, рассматривая на ходу номера домов. Он останавливается, увидя тот номер, который искал, спускает девочку, хватается за ручку старомодного звонка и изо всей силы дергает ее.

Проанализируем этот отрывок. Сценаристы в немногих кадрах сумели передать время, место, настроение и атмосферу действия. Для достижения этих результатов умело подобраны операторские приемы и эффекты.

В начале фильма камера движется, показаны шоферы такси, прохожие и полицейские, что не только создает атмосферу большого города, но и контраст со следующей сейчас же за этим тишиной пригородного поселка.

Ночное время помогает создать волнующее, таинственное настроение, подготовляющее предстоящую сцену исповеди. Падающий снег не только дает живописный эффект, но и вызывает сочувствие к человеку, тяжело плетущемуся с ребенком неизвестно куда, в холод и бурю.

То, что человек этот чем-то глубоко озабочен, умело показано при помощи инцидента с шофером грузовика, предлагающим прохожему подвести его и не получающему даже ответа. Полусонное состояние перепуганного ребенка еще более усиливает ощущение надвигающейся драмы.

Правильный учет возможностей операторской техники позволяет перенести действие из оживленного города в пригород только с помощью медленного перемещения аппарата панорамой в сторону, при одновременном затихании городских звуков. Мы знаем, что эти два места действия отделены некоторым расстоянием. Несмотря на это, переход сделан не обычным способом, а плавно.

Звуковые эффекты обильно введены в фильм в дополнение к зрительным и используют в безукоризненном сочетании два элемента: стремительность и шум уличного движения, канонаду, стук тесака полицейского по железной решотке, завывание сирены, тревожные возгласы прохожих, захваченных врасплох воздушным налетом и, с другой стороны, сравнительное спокойствие пригорода, нарушаемое только стуком окна, криком женщины, зловещим воем собаки и отдаленными пушечными выстрелами. Даже скрип снега под ногами отца и дочери, плетущихся по дороге, является великолепной деталью звукового оформления. Наконец, все это действие, начинающее картину и приводящее Верэна к дому адвоката, дано только в двух сценах и с минимумом диалога.

Таким образом, хорошо задуманная и тщательно проведенная разработка сразу же позволяет создать много бросающихся в глаза фактов, и сюжет начинает разворачиваться, производя с самого начала глубокое впечатление на зрителя.

Приведем другий пример: начало режиссерского сценария фильма Капитан Гурикан.

Из затемнения:

1. Натура. Море — предвечерние часы. Зима. Общий план. (Все кадры первого эпизода покрывает падающий мелкий снег.)

Рыбацкая флотилия отчаянно борется с морским приливом и снежной крупой.

Звук: завывание ветра.

Кадр расплывается.

2. Море — зима.

Крупным планом снизу. Одна из лодок высоко поднимается на гребне волны и снова исчезает.

Наплывом.

3. Натура. Рыбацкая пристань. Зима.

Звук: трещит лед. Волны неистово ударяются о сваи.

Камера надвигается на общий план. Вдоль одной стены сарая для хранения рыбы сбились в кучу человек двадцать. Ветер. Они кутаются, ждут чего-то, со страхом всматриваются в даль. Камера движется вдоль пристани, показывая различные типы рыбаков.

Камера останавливается на группе, столпившейся под защитой стены. Капитан Бен Тодд (очень робкий, все время что-то ест — достаточно будет нескольких кадриков). Голос его не сразу раздается отчетливо. Начинает он говорить с заметной нерешительностью. Лаконичный, костлявый рыбак и болтливая, напористая женщина беседуют друг с другом.

Женщина: Когда на прошлой неделе я увидела, что он проходит мимо, я окликнула его: «Капитан Брюстер, что вы за дурак набитый, чтобы итти в море в такую погоду?» А он пробурчал в ответ, что собирается наловить немного рыбы к рождеству, хотя бы из-за этой рыбы пришлось пойти ко дну.

Рыбак: Не похоже, чтобы он сдержал свое слово.

Камера передвигается к крупному плану капитана Бена. Озабоченный чем-то, он вытаскивает из кармана сушеную селедку и начинает ее жевать.

Капитан Бен: Бенуса Генри Брюстена еще не видать... *(Поднимает голову и кричит.)* Уй, там, капитан Джерри!

Камера скользит кверху на крышу сарая. Крупный план.

На ребре крыши, вскарабкавшись на флагшток, стоит капитан Джеремия Тейлор, добродушный, любопытный. Он никогда за словом в карман не полезет. В данный момент он уставился в большую подзорную трубу.

Голос капитана Бена (*продолжая*): Видно что-нибудь?

Капитан Джеремия: Ничего. А море стало еще злее, разыгралось как никогда!

Здесь не только дано захватывающее начало, но и изложен всего лишь в трех сценах весь значительный материал, вводящий нас прямо в гущу сюжета. Заметим, однако, что в данном случае в дополнение к действию и звуковым эффектам применен еще и диалог, помогающий сообщить некоторые важные факты.

Изображение пристани и характерных типов рыбаков создает местный колорит и атмосферу действия. Бушующие волны, порывистый ветер, борющийся с волнами рыбачий флот дают действие и движение вдобавок к тому движению, какое достигается перемещением камеры. Поведение собравшихся на пристани людей и капитана Джеремии, пристально смотрящего в подзорную трубу на море, говорит о тревожном настроении моряков. Диалог непосредственно и точно осведомляет нас о причине тревоги. Звуковые эффекты — завывания ветра, плеск волн и треск льда, разламывающегося о сваи, — правдиво иллюстрируют действие. Хорошо задуманная трактовка начала сценария позволила убедительно и ярко показать фон, на котором развертываются события, дать некоторые факты, знакомящие с главными действующими лицами и отдельными черточками их характера. Мы узнаем, что Бенус Генри Брюстен, может быть, борется за свою жизнь в открытом море, но что он человек решительный, крепкий и смелый и потому, весьма возможно, благополучно выдержит шторм.

В обоих приведенных примерах даны вступительные кадры, которыми начинается развитие сюжета. Такого же рода разработка не только практически применима, но и желательна во всех других частях сценария, особенно в начале важнейших эпизодов или в тех случаях, когда изменяется место действия.

Часто, когда сюжет уже развернут (особенно в случаях быстрого темпа действия), разработка должна быть более краткой или даже отрывистой и не слишком детализированной. Иначе возникает опасность замедления темпа действия фильма. Посмотрим, например, как разработан эпизод, требующий перемены места действия в картине Держи их, Иэйль! Эпизод относится к концу картины. Группа нью-йоркских бандитов-вымогателей отправилась в Новую Гавань на большое состязание между футбольными командами Харвардского и Иэйльского университетов. Судьба бандитов зависит от участвующего в состязаниях молодого игрока по имени Вильмот. Героиня картины Кларисса, не зная, кто ее спутники, отправляется на матч вместе с бандитами.

Из затемнения.

Панорама стадиона. «Иэйльский кубок» в разгаре состязания.

Аппарат проходит панорамой по кругу, показывая радостную, праздничную толпу, возбужденную атмосферу матча Иэйль — Харвард, продолжающую прибывать публику. Аппарат снимает на ходу игроков на поле, показывает некоторые моменты игры. Слышны крики с трибуны и с футбольного поля.

Аппарат проходит к счетной доске.

Отдельно (монтаж).

Е-2. Крупным планом счетная доска.

Показан счет. Это второй тайм. Счет у Харварда 6, Иэйль — 0.

Аппарат продолжает итти панорамой до Харвардской стороны, где раздаются организованные аплодисменты клаки и одобрительные возгласы.

Переход (монтаж).

Е-3. Харвардская клака.

Дружно кричат, ободряя харвардцев. Джо, Сам, Ливерлипс, Бенни и Кларисса сидят в центре харвардской группы, окруженной флагами своего университета. Когда крики харвардцев замирают, аппарат переходит к (монтаж)

Е-4. крупному плану группы.

Бросается в глаза пустое место рядом с Клариссой. Пока крики продолжаются, Кларисса смотрит на группу и хватает за руку сидящего возле нее Джо.

Кларисса: Кажется, вы сказали, что сюда придет капитан Эллиот?

Джо: Капитан Эллиот? Пустяки! (*Показывает пальцем на футбольное поле*) Который из этих хулиганов ваш тип — Вильмот?

Кларисса: Я не вижу на таком расстоянии. Есть ли у кого-нибудь стекла? [1]

Джо: Склянка — чего?

Ливерлипс: Я захватил в карман полбутылочки.

Кларисса (*с отвращением*): Полевые стекла! Бинокль! Посмотрите, у всех есть бинокли. Возьмите. Я хочу посмотреть.

Джо и парни оглядываются кругом. Момент — они в нерешительности, затем появляется рука Ливерлипса и кладет бинокль в руку Клариссе. Сразу заметно, что ремень перерезан Ливерлипсом, присвоившим чью-то собственность.

Бенни (*сквозь зубы при виде бинокля*): Ловко сработано. Молодчина, Ливерлипс, молодчина.

Дух и атмосфера событий в данном случае переданы посредством звуковых эффектов: крики и шум с футбольного поля, крики и аплодисменты студентов, наблюдающих игру своих команд, шум толпы, свистки жюри и т. п. Эти звуки подкреплены только двумя-тремя художественными кадрами. Затем действие сразу переходит в диалог и дальнейшее развертывание интриги.

Разрабатывая сценарий, всегда приходится заботиться о звуковых эффектах так же, как и о диалоге. Описывая сцену, следует постоянно думать о том, что можно передать звуком и как полнее использовать звук. Декорация, пейзаж или характер действия, если подумать над ним, обязательно подскажут звуковые эффекты, которые не следует упускать.

Достаточно указать на несколько примеров: кипение пищи в кастрюлях на плите, трезвон церковных колоколов, постукивание пишущей машинки, дробь дождя по крыше, уличные шумы, гудение аэропланных моторов, пение птиц весной, сирены санитарных автомобилей, шум работающих машин, скрип пера по бумаге, ржание лошади, глухой удар кулаком по лицу, визг колес старой телеги, вой или крики животных ночью, выстукивание телеграммы телеграфным аппаратом и т. п.

Какова бы ни была декорация местности, будь то город или деревня, фабрика, магазин, кафе, карнавал или коммерческое предприятие, всегда можно подобрать типичные шумы, которые следует ввести в картину. Они не должны быть назойливыми, если только они не имеют самостоятельного значения. Они могут быть использованы как звуковой фон. Во многих случаях надо указывать, что они должны доноситься из-за экрана, т. е., другими словами, что они слышны, но что нет надобности демонстрировать их источник.

В фильме С улыбкой на устах можно найти примеры обоих видов разработки звукового фона. Мы видим, как содрогаются окна в доме Картарета, и в то же время слышим, как они дребезжат от выстрелов отдаленных пушек, которые, однако, не показаны. Потом, когда Катлин находится в заброшенном доме, мы вдруг слышим при-

[1] Непереводимая игра слов: означает стекло, увеличительное стекло, очки, пенсне, склянка, стакан.

ближающийся стук копыт. Мы знаем, что кто-то подъезжает, но не имеем понятия, кто это. Минуту спустя молодой Уэйн входит в дом. Он не показан верхом на лошади, но стук копыт, который мы слышали, ясно говорит нам, каким образом он прибыл сюда. Такого рода разработка не только совершенна, но она освобождает от лишних кадров и часто усиливает драматизм и напряжение.

Имеется много приемов, позволяющих создать логически оправданный музыкальный фон в случае, если введение его в фильм почему-либо нужно сценаристу. Часто сценарист чувствует, что музыка может помочь ему создать у зрителей настроение для восприятия любовной сцены. Если действие происходит в помещении, то кто-нибудь из действующих лиц может включить радио и поймать подходящий мотив, или же мелодия может доноситься из соседнего дома. Если действие происходит снаружи, можно ввести бродячих музыкантов или румынский оркестр. На острове могут играть туземцы, в открытой местности — путники, расположившиеся лагерем, пастухи, ковбои. В автомобиле или на яхте также можно использовать радио. Словом, если сценарист призовет на помощь свою изобретательность, то он будет иметь неограниченные возможности использования логически оправданного музыкального фона.

Приведем несколько примеров из различных фильмов, показывающих, какое значение имеют эти эффектные штрихи:

1. Инцидент в Бунте на Бронти. Капитан Блай отдает приказание продолжать порку уже мертвого матроса. Это сразу показывает исключительную жестокость капитана, помешанного на дисциплине, его садизм.

2. В Тайне камеристки жена уговаривает мужа переехать в более шикарную квартиру. Муж отказывается. Сцена, в которой супруг решительно заявляет: «Я окончательно отказываюсь переехать в какую бы то ни было квартиру на 74-й Восточной улице», переходит наплывом в кадр с дощечкой: «74-я Восточная улица». Жена победила в споре.

3. Комический эпизод в Бриллиантовом негре, где Бреди в кафе заказывает по карточке еду на двух-трех человек. «Вас сколько будет за столом?» — спрашивает официант, принимая заказ. «Я обедаю один»,—подает реплику Бреди. Как можно быстрей и убедительней показать колоссальный аппетит героя?

4. Фильм Мы только люди, начинается с того, что несколько человек — повидимому, служащие похоронного бюро — выносят из дома гроб. Как только они собираются положить его на катафалк, наблюдавший с противоположного тротуара сыщик бросается к ним и срывает крышку с гроба. Внутри оказывается живой бандит, пытавшийся таким образом прорваться сквозь полицейский кордон.

5. Мери Борис—беглянка. Приятельница Мери по камере организует ее побег из тюрьмы и бежит вместе с ней. Они устраиваются в надежном месте, однако оказывается, что агенты тайной полиции расположились в соседней квартире и установили диктофон. Дальше выясняется, что побег был подстроен полицией, использовавшей подругу Мери по заключению, для того чтобы проследить за героиней фильма и поймать вожака банды. Зрители узнают об этом после того как побег послужил уже материалом для сценарного трюка.

6. Инцидент в Ришелье. Враги кардинала думают, что одержали над ним победу, помешав ему войти в спальню короля. Коварный Ришелье оставляет их в дураках, войдя к королю через потайную дверь.

7. В Повести о двух городах—фильме, поставленном по роману Диккенса, Сидни Картон собирается пожертвовать собой и пойти на гильотину, чтобы спасти другого. В кадре, снятом средним планом, можно заметить на сцене надпись, которую, однако, нельзя прочитать из-за дальности расстояния. Но как только Картон окончательно принимает решение, сцена переходит в крупный план. Написанное на стене позади Картона можно прочесть: «Аз есмь воскресение и жизнь». Так символически возвеличиваются думы Картона, отдающего свою никому ненужную, загубленную жизнь, чтобы остался в живых другой, более достойный. Можно было просто вмонтировать крупным планом одну только надпись, и это явилось бы хорошим символическим штрихом, но оригинальнее и ярче, разумеется, дать в кадре самого Картона с этой надписью, ясно читаемой позади него. Не надо слишком мало доверять наблюдательности зрителей и слишком уже заметно ставить точки над i.

8. Трюк в фильме Волнение в раю. Герой и героиня стараются показать друг другу, будто они принадлежат к высшему обществу, но неожиданно разоблачаются и оказываются замаскированными обманщиками.

9. Живописная сцена в фильме Враг общества. Бандит, свято соблюдающий законы возмездия, принятые в преступном мире, убивает верховую лошадь за то, что она сбросила другого бандита и была виновником его смерти.

10. В Кавалькаде показаны на океанском пароходе обнимающиеся влюбленные. Они делают шаг в сторону... и за ними открывается спасательный круг с надписью «Титаник» [1].

11. Сцена в фильме Руки через стол. Друзья героя предполагают, что он проводит каникулы в Бермуде. Мы видим, как маникюрша у себя на квартире подвергает его действию синего света для того, чтобы доказать невесте, что ее возлюбленный загорел во время путешествия.

12. В одном из фильмов с Лаурелем и Гарди показано, как они вдвоем рассматривают витрину магазина, где выставлены аппараты для домашнего изготовления спиртных напитков. «Это хорошая идея»,—подает мысль Гарди. «О, да! А что не допьем сами, то будем продавать», — отвечает Лаурель. Эта сцена непосредственно наплывом переходит в другую, показывающую, как их ведут в тюрьму. Зритель легко рисует в своем воображении, что произошло в промежутке, и потому делаются ненужными кадры, изображающие изготовление напитков, их продажу и арест.

13. В Осведомителе Джипо Нолан читает вывешенный полицией плакат с портретом своего друга Мак-Филиппа, обещающий двадцать фунтов стерлингов награды за сведения о его местонахождении. В голову Джипо приходят предательские мысли, но он старается отогнать их. Он срывает плакат и швыряет его на мостовую, чтобы выбросить из головы мысль о предательстве. Но порыв ветра гонит следом за ним сорванный плакат, обкручивает его вокруг ноги Джипо, еще более настойчиво вызывая искушение.

14. Характерный штрих в Короле Генрихе VIII. Генрих, обсуждая важные государственные дела, с жадностью пожирает жаркое и швыряет обглоданные кости через плечо.

15. Инцидент, которым начинается фильм Уголовный кодекс: двое сыщиков горячо спорят во время игры в карты. В это время их вызывают. Они хватают арестованного, отправляют умирающего в больницу и возвращаются, не переставая все время спорить.

---

[1] «Титаник» — затонувшее океанское судно (прим. ред.).

Работа над образом

Н. Охлопков

1

Работа актера над образом начинается с того, что он анализирует сценарий в целом, определяя стиль автора, основную идею и тему произведения, место своей роли в данном сюжете, взаимоотношения с другими действующими лицами, атмосферу действия.

Ему, актеру, предстоит ответственнейшая работа по раскрытию образа, созданного драматургом.

Но прежде чем приступить к этому делу, он, естественно, хочет проверить всю пьесу.

Актер раскрывает не только данный образ своей роли, но и весь сценарий. Актер «играет» не только свою роль, но «играет» и весь сценарий.

Как бы ни был высококвалифицирован авиаконструктор, приходят летчики-испытатели и проверяют новый самолет.

В качестве такого «испытателя» актер вместе с режиссурой должен проверять каждый новый сценарий, прежде чем он «запущен» в производство. Ведь это ему, актеру, прежде всего предстоит раскрыть через образ прямым или косвенным способом основную идею произведения, тему его, сущность его, всю жизнь, заключенную в нем.

Ведь это он, актер, предстанет на экране перед глазами миллионных масс зрителя, непосредственно отвечая не только за свою работу, но и за работу драматурга.

Кинокартина — это автор плюс режиссер плюс кинооператор плюс актер плюс композитор плюс художник. Прежде всего именно эти силы создают художественные ценности.

В этом творческом коллективе командную, руководящую роль в период съемки картины играет режиссер.

А на экране — актер.

Итог работы актера — это сочетание творческих усилий и актера, и режиссера, и автора. Победа актера — это победа и режиссера и автора. Поражение его — это прежде всего их поражение. Здесь своеобразная «круговая порука». И если режиссеру отведено время на анализ сценария и право на всестороннюю проверку его, то и актеру должно быть дано право и время на подобную же работу. Между тем актер в своем законном стремлении активно воздействовать на процесс «предварительного опробования» сценария наталкивается часто на не менее активное сопротивление со стороны сценаристов, а иногда и режиссеров. Еще не исчезли случаи, когда на актера смотрят как на безропотное, безынициативное существо, лишенное способности критически мыслить. Допустим, что и такие актеры есть. Но в таком случае тем более важно воспитать «думающего актера».

Актер должен стать для автора и режиссера ближайшим творческим помощником, их alter ego.

Это всегда знали лучшие мастера театра и кино, заботящиеся не о том, чтобы наилегчайшим способом «проскочить» со своей пьесой или сценарием и, цепляясь за режиссерский и актерский «хвостики», взлететь на гребень славы, а о том, чтобы честно, глубоко, разносторонне, правдиво и ярко раскрыть идею и все существо своего произведения, во-первых, во-вторых и в-третьих, — через человека на экране. Только авторская трусость за свое произведеньице, только творческая неполноценность автора, прежде всего боящегося, что его «труд» окажется при ближайшем и пристальном рассмотрении «гол, как сокол», мешают огромной и серьезной работе актера над образом и над сценарием.

Можно с полной уверенностью утверждать, что уже мало таких актеров, которые бы использовали доверие к ним драматурга с целью превратить «маленькую» эпизодическую роль в «центральную» и заняться разрушением драматургического произведения во имя устройства в нем «тепленького местечка» себе.

Актер, даже самый отсталый актер, знает, что яркость, цельность, жизненность и правдивость образа не связаны с размерами роли. Разве мало в нашей молодой драматургии центральных ролей из числа так называемых «голубых», в которых вода абстракции, бесхарактерности, литературщины и т. п. затопила все углы и уголки роли, все ее этажи!

Вот почему в кино мы часто видим в эпизодических ролях крупных мастеров актерского искусства.

Лично для меня маленький эпизод матроса в Бухте смерти дороже, например, роли рабочего-ударника в Дела и люди. Совсем крохотные эпизодики в Черном золоте, Банде батьки Киныша и другие — дороже той водянистой неопределенности и ватности, какие были в большой роли «неизвестного» в картине Предатель.

Если бы авторы и сценарные отделы фабрики только знали, какой мучительный труд предстоит актеру по спасению какой-либо большой роли, в которой под румянами, искусно наложенными автором, спрятаны проштампованные сотни раз схемы «ударника», «комсомольца», «комиссара», и т. д.

«Если бы зритель, — писал один из могучих талантов русской сцены А. Ленский, — в продолжение двух-трех часов пережил половину тех мук, какие испытывает актер на репетициях и в тиши своего кабинета, когда с бессильной злобой в душе он разбирается в дебрях иной беспросветной лжи и подыскивает для нее правдивые звуки и мимику...»

После такой работы актер возвращается из театра домой, как говорит Ленский, «...раздраженный, усталый от неудовлетворенности и перенесенного стыда... и невольно задает себе вопрос: за что в продолжение нескольких часов он был прикован к позорному столбу?»

Как часто то, что в сценарии ускользает от внимания сценарных отделов, обращает на себя внимание именно актеров и именно в силу того, что он, актер, не теоретически, не со стороны, а практически, на собственной «своей шкуре» не раз испытал те или иные промахи и ошибки драматурга.

Наши режиссеры так искусно владеют монтажом, что многие драматургические и актерские провалы остаются незамеченными для публики.

Актера приглашают в кино на работу, когда сценарий уже утвержден и когда в нем почти невозможно что-либо изменить и поправить.

И вот, придя в павильон на съемку, актер ломает себе голову: что сделать для того, чтобы слова автора хоть как-нибудь легли на язык, стали удобоваримы? Что делать, если поступки образа никак не вытекают из всей основной линии его поведения? Что делать, если в роли нет ни одного действия, которое верно определило бы основную функцию данного образа?!

Мне кажется абсолютно необходимым привлечение актера к обсуждению «запускаемого» в производство, сценария. Актер не может равнодушно, по-ремесленному, относиться к замыслам драматурга. Всем известно, какую атаку повел в свое время гениальный Щепкин против Гоголя, ложно истолковывавшего в «Разъезде» своего же «Ревизора».

Актер — мыслящий художник. У него огромные практические знания, и их надо использовать.

Каждый художник может ошибиться, у каждого художника может что-нибудь получиться неудачно. Но именно поэтому особенно важно добросовестное отношение к искусству.

Работа над образом должна начаться со сценария. В этот период актер является «испытателем».

С своевременного привлечения актера к активнейшему участию во всесторонней проверке только что написанного (а еще лучше — пишущегося) сценария и начинается важнейший этап работы актера над образом.

Назовем этот этап — «работа актера с драматургом».

Какие, в основе, должны быть предъявлены требования и вопросы драматургу?

Сценарий должен быть глубоким в идейном смысле, содержательным, художественно-убедительным. К чему зовет данный сценарий? Вокруг каких вопросов он мобилизует наше внимание, чем пополняет он наши познания о жизни, о людях? Какова идея и тема? Каково сюжетное развитие, драматургическая конструкция, ее действенность, внутренняя и внешняя, гармоничность ее частей, стиль сценария, методы раскрытия в нем образов? Человечны ли, правдивы ли они? Как нарастает их действие, какова интрига, как она развивается, какова центральная линия борьбы и каковы линии побочные? Усиливают ли последние центральную линию или отвлекают от нее? Какова в начале сценария экспозиция действующих лиц, как развивается дальнейшая их судьба, в чем логика этого развития? Насколько верно передает сценарий «типическое в типических обстоятельствах», насколько индивидуализированы образы, какова ритмическая структура вещи, жанр ее? Достаточно ли мотивированы поступки действующих лиц, переходы от одного поступка к другому? Действует ли образ или он только «рупор» автора? Наполнены ли образы «кровью и плотью», либо они надуманы, дидактичны и «литературны»?

При всей этой аналитической работе актеру не следует искусственно «охлаждать» рационалистическим рассуждением рожденную при первой читке сценария творческую взволнованность. Нельзя творческую работу по анализу сценария, по предварительному его «испытанию» подменять сухим рационалистическим бухгалтерским подсчетом «положительного и отрицательного». Надо оберегать «аппетит» к сценарию, если сценарий этого достоин, несмотря на ряд могущих быть в нем недостатков, которые и следует своей критикой устранить.

Для того, чтобы, скажем к примеру, исполнитель роли Отелло понял и освоил все без исключения черты и особенности характера Отелло, умного, любознательного человека, — для этого неплохо, если исполнитель заведет переписку с Леонардо да-Винчи. Вазари окажет ему в этом любезное содействие — это введет исполнителя в мир интересов образа, а этюды на обстоятельства, аналогичные тем, в которых автор заставляет действовать данный персонаж, эти этюды помогут незаметным «окольным» путем пробраться к самой сердцевине образа и к каждой его особенности в отдельности.

В своих работах (в постановках «Аристократов» Н. Погодина, «Отелло» Шекспира, «Кола Брюньон» Ромена Роллана и т. д.) я боролся за составление актерами дневников образа. Актер, работавший над ролью Кости Капитана, писал дневник Кости Капитана, исполнитель Отелло писал дневник Отелло, исполнительница Дездемоны писала дневник Дездемоны. В дневнике почти каждый день описывалась жизнь образа. Здесь устанавливались и уточнялись взаимоотношения данного образа с другими; здесь отыскивались привычки образа, стиль его мышления, его наклонности, вкусы.

Работая над дневником, актер невольно вынужден был рисовать себе полную и конкретную картину жизни образа до пьесы, между актами и сценами. И чем ярче и конкретнее рисовал себе актер эту картину, тем сильнее культивировал он в себе творческим способом отдельные характерные черты своего образа. Повторяю: прекрасно играть можно только то, что прекрасно знаешь. Надо впитать в себя представление о социальном облике действующего в пьесе или в сценарии лица, типологические его свойства, индивидуальные его качества, его биографию и характеристику. Если сразу не поймешь основную сущность образа, то можно ухватиться за какую-либо частность и втянуть ее в себя:

«— Ты с хвоста хомут надеваешь, — говорил Давид какому-нибудь молодому своему ученику. — Ничего, делай так, как чувствуешь, рисуй, как видишь, учись по-своему».

Кювье пишет, что естествоиспытатели могут по одной части организма животного, например по зубу, восстановить не только внешний облик, но также и образ жизни и привычки того животного, которому этот зуб принадлежит.

Так, проводники-охотники по следам или другим совершенно непонятным для обыкновенного глаза признакам угадывают в горах и тайге, кто такой был прошедший человек, чем он занимался и пр. Неопытный глаз ничего не заметит в тайге, а проводник скажет, что вот здесь, по этой тропинке недавно проходил охотник, судя по походке, молодой человек, что он занимался соболеванием, имел за спиной сетку для ловли соболей, в руках имел палку, за поясом топор, что он возвращался с охоты домой и т. д.

Для неохотника это показалось бы волшебством, но это «волшебство» не больше того волшебства, с которым артист, художник раскрывает верную сущность художественного образа, созданного драматургом.

Актер должен уметь из одной какой-либо психологической или иной особенности характера действующего лица вывести множество других. Так начинается построение, пополнение хранилищ творческого воображения нужными выразительными соками, изобретенными, обновленными, произведенными и всякими другими, — как говорил Маяковский, — материалами.

Ум, по Ленскому, — совесть таланта. Очень важно с этим умом добираться до самого существенного в образе,

самого главного в нем качества. Ты определяешь заглавие образа, как существует заглавие романа или повести. Это заглавие образа будет тем «искателем», который вделан поверх астрономического рефрактора.

Название образа будет направлять волю в нужном направлении, с этим названием ты найдешь в океане жизни то, что нужно для образа.

Ведь художник — пчела, о которой говорил Горький: «От всех цветов понемножку берет пчела и берет самое нужное».

Но все, что актер вбирает в себя, необходимо провести через фантазию, воображение. Холодное, головное знание, механически регистрируемое на полках памяти, не заденет душу художника, не обсеменит его.

Холодное, головное знание превращает художника в того юрисконсульта, который, по словам Делакруа, дошел до того, что сочинил «доклад в пользу бога». В искусстве немало таких докладчиков: докладывают текст, докладывают роль, докладывают постановку, не внося в них творческого духа, творческой идеи.

Воображение и фантазия — первое, что глубоко и действенно распахивает поле знания художника. Надо подставить свою актерскую психику этой пахоте.

Все, что приносит фантазия, ты должен впитывать в себя, ты должен быть здесь прожорливым как Гаргантюа. Твое воображение распахивает твое прошлое, проносится по дням и ночам твоего детства, пробирается по дорогим тебе лесам, полям и улицам городов, застает тебя на сеновалах, на купаньи, видит тебя обнимающимся с девушкой, расстающимся с другом, бьющимся в реве от горя, седеющим и исхудалым, лоснящимся от силы, пьяным и трезвым, думающим о веревке и жадно глотающим жизнь...

Ты не должен прятаться от воспоминаний, если они подталкивают тебя к освоению образа. Ты уже забыл о своих болях и радостях, но вот ты получил роль, прочел ее, и текст этой роли или подтекст ее, мысли ее и чувства напомнили тебе о чем-то из твоего прошлого. Но воображение несет тебя дальше, оно как бы выходит за пределы твоего личного опыта.

Ведь такие созданные Шекспиром образы, как Макбет, Отелло, Яго́, Фальстаф, Ричард, являются не только выборками шекспировского личного опыта и не только результатом изучения окружающей его жизни, но и плодом бурного поэтического воображения на основе творческой, изобретательской и новой комбинации отдельных моментов твоего опыта, знания и предвидения.

Не случайно Горький говорил об искусстве создания характеров и типов, об искусстве, требующем воображения, догадки и выдумки.

Все это наполняет тебя соками творчества, ты—губка, впитывающая бесконечно разнообразную действительность.

Самое важное, самое вкусное, самое глубокое дает жизнь. Создатель реалистического жанра в русской живописи XIX века Федотов писал, что он учится прежде всего у жизни, что он трудится, глядя в оба глаза, что его сюжеты рассыпаны по всему городу.

Гоголь писал Пушкину о том, что он начал писать «Мертвые души» и что он ищет хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтись.

Корреджио, стремясь в искусстве к природе, жил в деревне.

Талантливейший писатель нашего времени М. Шолохов — в станице.

Сколько дней и ночей вбираешь ты в себя, торопясь принять всех, усадить, переговорить, одним крепко пожать руку, с другими расстаться навсегда. Все это надо переварить в себе, пропустить через себя, впитать в себя, отбросив ненужное, лишнее, мешающее тебе понять и освоить образ.

«Когда я между одиннадцатью и двенадцатью часами вечера, — рассказывает Бальзак, — встретил однажды рабочих, возвращающихся из Комедии, я пошел за ними по бульварам с особенной охотой. Сначала они говорили о пьесе, которую видели, но мало-помалу перешли к своим делам. Оба супруга говорили о предстоящей на следующий день трате денег; они обсуждали этот вопрос во всех деталях; тут слышались жалобы на дороговизну картофеля, и на бесконечно долгую зиму, и на вздорожание земли; энергично указывалось на то, как много следует булочнику. Эти рассуждения захватывали, заражали; натура каждого раскрывалась постепенно в выразительных словах. Слушая их, я сливался в одно целое с их жизнью; я физически ясно ощущал, как их лохмотья покрывали мою спину, как ноги мои обувались в их дырявую обувь; их желания, их нужды, все это переселялось в мою душу, а моя душа, в свою очередь, сливалась с их душами. Это был сон бодрствующего человека... Покинуть свои привычки, стать не собою, упиваясь силой своего воображения, и добровольно вести эту игру было для меня наслаждением».

Ассоциативное мышление установит связь между тем, чем наполнен образ, и тем, чем наполнен ты, сохранив эмоциональную энергию. Ассоциативное мышление вырвет из океана личного опыта самое необходимое для образа. Мало ли чем ты наполнен, мало ли что впитал в себя! Ассоциативное мышление проходит мимо ненужного, может быть, только мельком взглянув исподлобья на это «ненужное», мимо огромных запасов личного опыта, и направляется прямо туда, где запрятано необходимое сейчас дозарезу. Ты уже забыл, что когда-то в юности, краснея и пыхтя, не знал, куда сесть и куда стать, что сказать и о чем промолчать, когда первый раз объяснялся в любви девушке. Но вот ассоциации при разборе роли привели тебя опять на забытое тобою место свидания, ты снова, как рыба, выброшенная на берег, жадно и прерывисто глотаешь воздух, перед глазами снова поплыл черемуховый сад и дом, где живет «она», и звезды, такие большие сегодня и явно издевающиеся над тобой, сердце, как мотор — стук-стук-стук, куда бы спрятать его — оно слишком громко стучит, может быть два раза глубоко вздохнешь, и оно успокоится? Вот уж нашлись первые два слова, она их поймет... Слова готовы сорваться с уст, но вдруг забурлило в животе; какой стыд, я пропал, — как бы провалиться сквозь землю, надо кашлянуть, может быть запеть что-нибудь...

Как же — помню, помню... — говоришь ты сегодня. — Ну, да это как раз то, что надо для сегодняшней роли!

Другая роль. Снова заработали ассоциации. Ты должен задушить Дездемону. Как можно сделать это? Разве я когда-нибудь задушил бы любимую, нежную, чудесную, умную Дездемону? Разве я задушил бы свою жену, даже если бы заподозрил ее в чем-нибудь? Так и говорил мне один из исполнителей Отелло.

Ну, я мог бы просто уйти от нее навсегда! — говорил он мне.

А если ты взбешен до крайней степени?

— Ну, я... может быть... хотя не думаю... но все же могу допустить, что я бы ее ударил... нет, просто оттол-

кнул, если бы она встала у двери и не пускала бы меня из комнаты.

— Значит, не задушил бы?

— Конечно, нет. Никогда!

— Даже если бы она жестоко и подло тебя обманула?

— Все равно, нет!

— Пороемся в хранилищах нашей памяти. Разве ты не видел никогда, чтобы человек сделал жестокое любимому или любимой?

— Не помню... Впрочем... — актер задумался. — Что напоминает убийство Отелло Дездемоны? Ведь он спасает ее этим убийством!

Отелло ... Нет, нераскаянной я не убью тебя.
Нет, ни за что я душу не убью твою...
... Ты заставляешь обратить в убийство
То, что считал я делом искупленья...

Мысль зашагала по необъятным хранилищам твоей памяти. Чего-чего только там нет? Тебя хватают за ноги, за полу твоей одежды ждущие новой встречи с тобой, сохраненные тобой различные воспоминания, наблюдения, переживания... Мимо, мимо,—ты идешь к четкой цели. Но не так-то легко пробраться через океан, впитанный тобой, и притти до нужного, искомого тобой. Да и где оно находится, это «нужное и искомое»? Вот тебя чуть не захлестнула волна пережитой тобой ревности. О, как ты ревновал! Снова перед тобой случайно попавшееся тебе в руки письмо. Оно раскрыло все. Ты снова падаешь в бездну... Отчаяние. Ужас. Омерзение. Презрение. Обида. Стыд Ярость. Ты снова сжимаешь кулаки. Да, да, ты помнишь, как катилась слеза, упала на стол... упала лампа, чернила брызнули на кровать, книги разлетелись по полу... Это, это мне нужно? Этого я ищу? Это мне должно помочь в Отелло? Это пригодится мне из того, что я впитал в себя, как губка, полная слез, желчи, обиды, гнева?..

— И что же, ты оскорбил ее при встрече? Ударил? Замахнулся?

— Нет! Я просто ушел, даже улыбнулся.

— Тогда ищи другое. Идем дальше!

Новая волна: месть?

Читал где-то и снова теперь вижу перед глазами трех мальчиков, пасущих скот... Да, вспомнил, это у Буркгардта в его «Культуре Италии». В одной из деревень провинции Акванендante три мальчика пасли скот. Один сказал: попробуем сделать так, как людей вешают. Надели одному из мальчиков петлю, привязали веревку к дереву. Мальчик с петлей на шее встал на плечи другого. Вдруг показался волк. Двое мальчиков убежали, оставив третьего в петле. Вернувшись, нашли его мертвым, зарыли в землю. В воскресенье на пастбище пришел отец убитого и принес ему хлеба. Один из мальчиков сознался во всем. Старик убил его тут же и вырезал у него печень. Вернувшись домой, старик пригласил в гости отца убитого и мальчика и угостил сваренной печенью, а потом сказал, чью печень тот съел. Тогда между обеими семьями началась вендетта. За месяц погибло тридцать шесть женщин и мужчин...

Страшно! Ты снова, как и тогда, когда впервые прочел об этом, видишь доброго, сердечного, простодушного старика. Из рук его выпал хлеб. Колени подогнулись. Губы что-то жевали. В глазах крупные слезы. Моего мальчугана нет. Вот он тут в земле... Вот эти убили его...

Нет, нет! Мимо, мимо этого... Я бы избил до полусмерти двух мальчишек, убивших моего сына, конечно, я бил бы их, рвал бы волосы, нет я бил бы их ремнем. Как бы я их бил!.. Но убить их я не смог бы. Никогда. Мимо, мимо. Ты выкарабкиваешься из волны, но на тебя снова обрушивается новая и грозная...

Может быть это пылинка попала в глаза. Почему они полны слез? Тебя разворошили воспоминания. Но ведь они все же не рождали у тебя даже намека на мысль об убийстве. Но я хочу верить, что и я мог бы убить Дездемону... Дальше, дальше... Вихрем проносится встреча с врагом — да, я убил бы его немедленно, но... я никогда его не любил. А если бы любил раньше? Убил бы. Но ведь не для того, чтобы спасти его? Конечно, нет. А Дездемону я должен убить, чтобы спасти ее.

... Нет, нераскаянной я не убью тебя.
Нет, ни за что я душу не убью твою...

Вот, — кажется читал про это, а может быть рассказывали, а может быть видел во сне, а может быть выдумал, а может быть видел в кино?.. Сейчас это неважно. Но вижу ясно: кто-то (пусть я!) с женой в пустыне. Кругом басмачи. Поймают, замучают. Изнасилуют. Выколют глаза. Растянут веревками по песку. Посыплют раны солью. Под солнцем. Да, это жена виновата, что мы без оружия. Да, это она виновата, что доверились пустыне. Пусть она во всем виновата. Но надо ее спасать. Убить и спасти ее от басмачей. Это не просто, не легко. Наверное тут же поседеешь. Убить — любя, спасая. А вот еще: она, моя голубка, отморозила ноги. Если не отрезать их, — гангрена, смерть...

Отелло: Я душу не убью твою...

А если бы не только ноги, но и руки? Что ж, пусть обрубок. Но я ее люблю.

... Я душу не убью твою...

Так в океане жизненных наблюдений, переживаний, того, что прочитал, того, что увидел, того, что тебе рассказали, того, что выдумал, того, что прочел в глазах другого, того, что вобрал в себя, ты находишь то, что тебе нужно. Океан впечатлений должен быть огромен, как океан.

Чтобы не утонуть в нем, не захлебнуться в случайностях и не быть задавленным материалом, ты должен стремиться выбирать из массы накопляемого материала то, что необходимо для работы над данным образом, идя от мысли, заложеной в тексте роли, и в отношениях данного образа к своим соседям по пьесе, и в биографии образа, его характеристике.

Ты должен сознательно подбирать материал для питания, сознательно его заготовлять. Это не то, что человек взял удочку и пошел на первое встречное озерцо ловить рыбку. Но при всем этом абсолютно необходимо подставить себя под воздействия, которые нам часто кажутся «случайными». Актер может и в маленькой лужице дождевой и «на блюде студня» увидеть «косые скулы океана».

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

(Маяковский. «А вы могли бы»).

Мысль, взятая тобой из текста роли об образе, — как сказочный вертел. На него нанизываются самые нужные тебе сейчас сочные, вкусные, мясистые впечатления от жизни. Ты их поджариваешь, подрумяниваешь на огне своей творческой фантазии. Ты перевариваешь их в себе...

Но нельзя правдиво и глубоко понять жизнь, нельзя понять искусства, нельзя дать верного художественного отображения действительности, не будучи кровно связанным с людьми новой жизни.

Нельзя и на жизнь, и на искусство, и на науку, и на философию смотреть, хотя бы и любуясь, из окна вагона, а тем более глазами постороннего, пусть даже восхищенного наблюдателя.

Надо вариться в соку жизни, во всем, что связано с ней, бурной, шумной и многоликой.

Идя рука об руку с красноармейцами, летчиками, моряками, рабочими, колхозниками, советской интеллигенцией, инженерами, техниками, академиками, учеными, художник строит жизнь, как член единой огромной семьи народов нашего необъятного Союза. Это формирует художника, делает его передовым, советским человеком, большевиком.

Глубокое понимание исторического смысла отражаемых в искусстве процессов действительности определит полноценность его реализма, сила которого именно в том и заключается, что он является верным применением марксистско-ленинской теории к определенной идеологической форме — искусству. Актер-общественник, актер-большевик, актер-политический боец, активный строитель социализма, актер-философ-материалист. — вот что направит и нужным образом обработает все впечатления, впитываемые им из океана действительности.

◇

Однажды я пробовал переплыть большую и бурную реку, переправившись до этого на лодке и несколько раз пройдя по мосту через нее. Плыть сразу боялся.

Работу над ролью оберегаешь от ошибок. Лучше проверить себя и подготовить себя к какому-либо месту из роли на чем-либо другом, сходном. Боишься зажима, часто неизбежного при повторении того, на чем неоднократно поскользнулся.

Ты стремишься свободно, без стеснения, без напряжения, страха и ответственности — с одной стороны, и без развязности и фамильярности — с другой, попробовать подход к данной роли работой над отдельными сценками из других ролей, более или менее однотипных по своему характеру.

Это одно соображение.

Другое. Ты стремишься культивировать в себе творчески те или иные черты своей новой роли. Хочешь, чтобы все различные черты, засевшие в образе, уместились бы и в тебе. Но в роли не бывает такого самостоятельного и независимого от других существования каждого из «двадцати разных людей». Как бы они ни спорили между собой в образе, они все же крепко объединены в одно неразрывное целое. Меж тем понятно стремление реально познать каждое из внутренних качеств образа. Познав это в полной мере, мы утвердим и реальность целого, полную специфику всей жизни данного образа.

Познать же надо не только теоретически, но и практически, творчески культивируя отдельные разнообразные черты образа в себе, испытывая каждую из них на «собственной шкуре».

Третье. Исполнитель боится полученной роли. Когда-то ее играл Сальвини или какой-нибуь другой великан. Или исполнитель боится ошибиться в первый же период работы над ролью и этим затормозить себя. Или актера сразу же понесло на штамп. Или же актер умом понимает всю сложность характера образа, но не знает, как внутренне поднять эту сложность.

Во всех этих случаях надо искать о к о л ь н ы й п у т ь к образу. Входить в него не через парадное крыльцо, а «огородами», через окно, через соседний двор, издалека. Берем отдельные сцены и эпизоды из различных пьес или романов, в которых с особенной яркостью и очевидностью показаны внутренние качества человека, как раз интересующие нас в данном образе. Мы разыгрываем ряд таких сцен и затем возвращаемся к основной роли.

Это помогает нам и в устранении штампованных представлений об образе.

Актер в подобных случаях как бы набрасывает внутренним способом эскизы к роли, на отдельных кусках из других ролей или сочиненных актером эпизодах из биографии образа, из его прошлой жизни. Но это только тогда, когда актеру не удается сразу же и верно и глубоко понять и культивировать в себе зерно образа.

Крамской почти всегда писал свои картины без предварительных этюдов, в один прием.

Этим отличаются и многие актеры...

◇

«Ум — совесть таланта, — писал Ленский, — и надо искать в актере этот его ум, а не его глупость».

Фанатики от реализма в кавычках предлагают всегда спускаться вниз, вместо того чтобы подниматься на гору.

Заботу Станиславского об актере и о его внутреннем действовании они превращают в совершенное игнорирование внешней формы игры актера и спектакля в целом, презрительно относясь к мизансценам, переходам, внешним действиям, их последовательности, искусству группировок, всем постановочным средствам и эффектам театра, которые, по словам Константина Сергеевича, «в руках талантливого режиссера... не кажутся грубой подделкой, а становятся художественным созданием».

Вот почему «фанатики от реализма» отбрасывают театр к тем временам, о которых директор императорских театров Теляковский писал в своих воспоминаниях следующее:

«О режиссерах, как постановщиках, никто не говорил и этим не интересовался, интересовались исключительно артистами и отчасти пьесами, но только отчасти. И если бы в те времена спросить, кто действительно режиссирует пьесы, то ответить было бы трудно, — да никто в сущности этим и не интересовался и такого вопроса не пришло бы в голову задать... режиссировали пьесу артисты сообща, и режиссеру оставалось только всю их работу зафиксировать, высказывая иногда и свое мнение».

Значит ли, что следует теперь броситься «из огня, да в полымя» и утверждать на театре кронековскую диктатуру режиссера, про которую, оценивая спектакли мейнингенцев, говорили, одновременно восхищаясь спектаклем «... что в труппе нет ни одного актера» (К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве»).

Какое счастье, — тайно страдают подобные «фанатики от реализма», — что Леонардо да-Винчи не мог услышать от персонажей своей «Тайной вечери», часто встречаю-

щиеся у актеров, решивших ни на волос не отклоняться от природы: «так не бывает», «не чувствую», «не убежден» и т. д. А то ему бы, идя навстречу «человеку в искусстве», пришлось, как приходится нам... передвинуть стол с восседающими за ним учениками так, «как это удобнее персонажам», изменить расположение фигур, в зависимости от желания каждой, изменить мизансцены центральной фигуры и боковых групп (так, чтоб было как в жизни!), убрав симметрию в расположении последних (чтоб было так, как бывает!).

Беря то или иное явление «напрокат» из жизни, эти натуралисты настолько не подозревают о существовании поэтических мечтаний, что становятся втупик, когда узнают, что даже у одного и того же художника одно и то же событие, претворенное художником через себя, может иметь в своем сценическим выражении... два варианта!

Вот возьмите пьесу Роллана «14 июля». Один вариант — для обычного типа театра, другой — «для праздничного народного представления с оркестром и хорами», размещаемыми автором среди публики!

В книге Станиславского темы, разрабатываемые им, выходят далеко за пределы работы актера над собой.

Это целая программа реалистического театра нашей эпохи, в которой даже то, что дано наброском, мельком, эскизно, должно явиться предметом всестороннего критического исследования.

Говорит ли Станиславский о внутренних и внешних «предлагаемых обстоятельствах», создаваемых не только автором, но и режиссером, художником и другими творцами спектакля; говорит ли он о художественной сценической были; говорит ли он, хотя и не останавливаясь специально на этом, о «голом, гладком, пустынном полу сцены», или о «внешней сценической обстановке и настроении, ею создаваемой», или же о «холодном глазе анализа», о том, что «нельзя в искусстве работать холодным способом»; говорит ли он о «толкованиях, более острых и сценичных, чем сама действительность», о магическом «если бы», о «кусках и задачах», о «собственно-режиссерских и актерских кусках», о «диком мясе» на пьесе, о «выдергивании лжи и штампов», — перед нами встают важнейшие театральные проблемы, органически связанные, естественно вытекающие одна из другой и поднимающие на высоту огромной принципиальности вопросы об актере, о театральном воспитателе, о школе театра, о драматурге, о режиссере, о художнике, о критике и т. д.

Книга Станиславского — живое свидетельство великого подъема советской театральной культуры.

Она вдохновит крупнейших мастеров сцены на дальнейшие изыскания в области искусства.

◇

Здесь я много говорил о театре.

Но многое относится и к кино.

Во всяком случае у меня не укладывается в голове актерская работа в кино без воспоминаний, аналогий, сопоставлений и сравнений с работой актера в театре.

Одно обогащает другое.

Без «застольного периода», в который на театре актер под руководством режиссера анализирует пьесу и роль и ищет верного пути к овладению образом, — в кино будет процветать «кинопредставление». Слишком уж «фабричная» обстановка съемки, когда киноактер не может «собраться», сосредоточиться, найти нужное творческое состояние и, главное, сохранить его, когда актер встречается впервые за полтора часа, а то и менее, с своим партнером, — все это создает «кинопредставление», а не кинотворчество внутреннего действия.

Но даже при самой идеальной обстановке киносъемки и подготовки к ней киноактер в силу специфических условий технического процесса съемок должен обладать необычайно развитой способностью к импровизации.

Уметь мгновенно найти верное творческое решение, уметь в образе, созданном драматургом, найти нужное тебе в данный момент и обратиться к нему за помощью, уметь выудить нужное для данного момента из «хранилища твоей памяти», мгновенно мастерски определить по одному какому-либо признаку весь строй мыслей и чувств образа в каждом данном случае, суметь из «губки, впитавшей океан», выжать то, без чего образ останется без плоти и крови, правильно направить ассоциативное мышление — первейшее условие для плодотворной работы киноактера.

В театре нужное творческое «хотение» действовать каждый раз в определенном направлении в зависимости от задач каждой сцены и каждого куска культивируется два, три, а то и больше месяцев. Если бы такую предварительную работу провести в кино, то все равно кино преподнесет вам различные сюрпризы: облачность с моментами появления солнца принудит вас к немедленному внутреннему собиранию и к умелому отдыху — когда облако снова закрыло солнце (ведь нельзя же быть беспрерывно собранным «во всю силу» с 8 часов утра до 6 часов дня!). То меняется свет на натуре, то порядок съемок, то «неожиданный партнер» (нельзя же при наличии 6—10 снимающихся на фабрике массовых картин иметь громадную постоянную труппу для «работы за столом»). И здесь может спасти только способность к импровизации.

В картине Александр Невский С. М. Эйзенштейна и Д. Васильева мой первый съемочный день был: бой с немецкими псами-рыцарями. Тут же, на съемке из многих сотен участников, находились те, кто «бился» со мной непосредственно. Я увидел их в первый раз. В театре, в «застольный период» я бы как актер нашел с ним внутреннюю «сцену», установил бы общение, заранее проанализировал бы и освоил все «большие, средние и малые» актерские куски. Здесь, в кино, этого не могло быть. Но дело не только в «неожиданной» встрече с партнерами. Дело в том, что в театре образ исходил и осваивался актером не сразу, а только (в хорошем случае) после трех-четырех месяцев работы. А здесь—я пришел, на меня надели костюм, загримировали, дали в руки оружие и... пожалуйте сниматься!

В кино необходимо установить «застольный период» хотя бы для основных действующих лиц. Это введет всех творческих работников кино (сценариста, режиссера, кинооператора, актеров) в атмосферу серьезной, академической, углубленной работы над сценарием и над образами.

Но при всем этом чисто «кинематографическая» сноровка в импровизации остается обязательной для киноактера.

Кроме того, если в театре с «как в жизни» опасно «недодать», в кино с «как в жизни» — переиграть. Надо «тоньше и мягче — чем в жизни». Твое непосредственное удивление в жизни чем-либо особенным на экране выйдет гримасой. Твой ужас (кто-то попал под трамвай) в жизни, заснятый в кино, выйдет иным. В кино нужна необычайная экономия выразительных средств. Предельная внутренняя правдивость и искренность — не только без

«театрального», но и «жизненного» наигрыша. Кинематографическая простота — она проще чем в жизни, не говоря уже о театре.

В Василии Буслае труд преодоления какого-либо подчеркивания внешнего и внутреннего осложнен был тем, что как только одежда богатыря и все доспехи покрыли мое тело, так... захотелось выйти «по-оперному» и запеть какую-нибудь арию. Это, очевидно, потому, что подобных костюмов, самих по себе очень хороших и нисколько не «бутафорских», я много насмотрелся в опере.

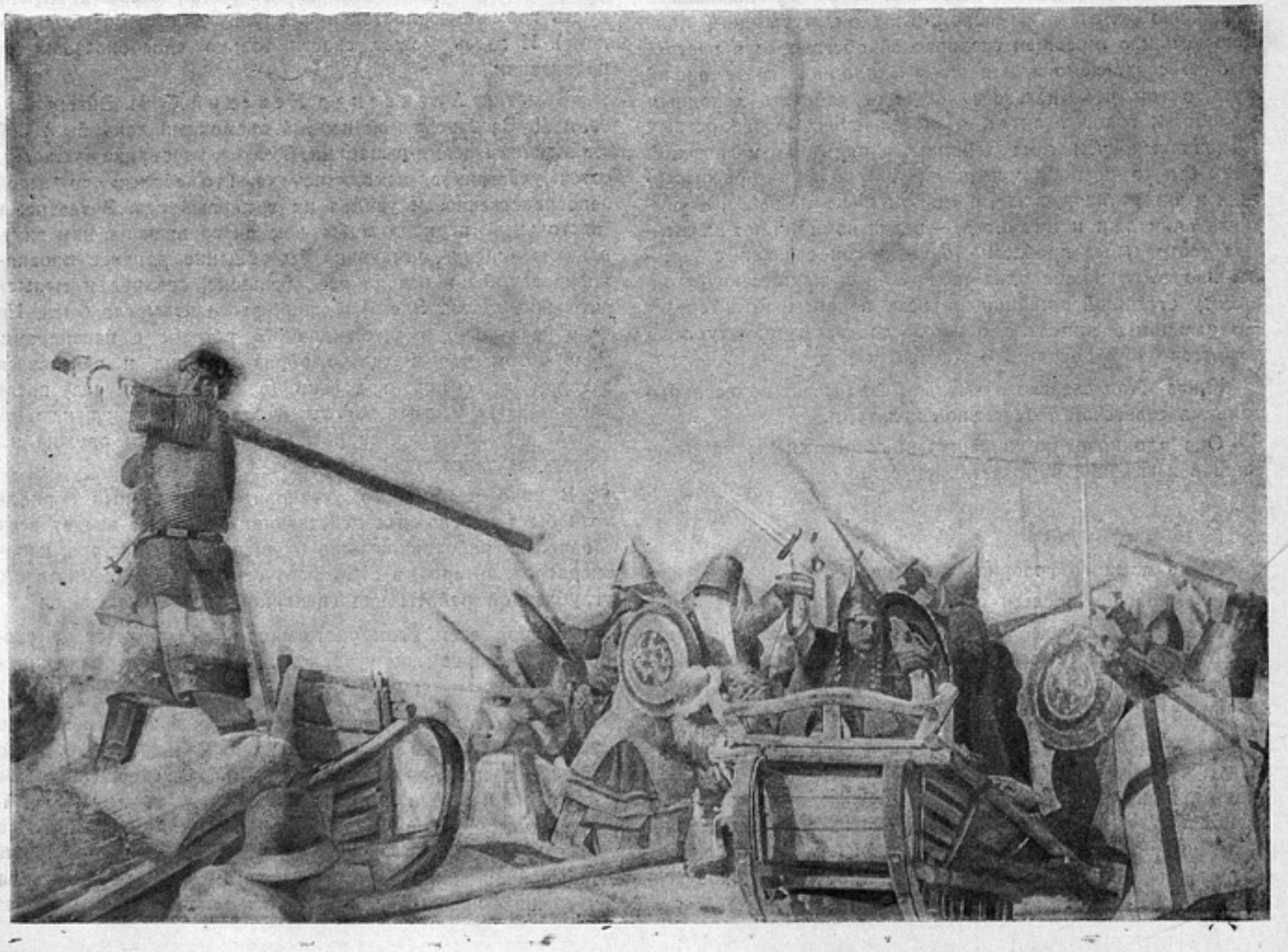
В образе рабочего Василия в постановках М. Ромма Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году трудность заключалась в том, что здесь необходимо было выразить всю огромную любовь народа к Владимиру Ильичу Ленину. Если бы это выражал я, Охлопков, то, как экспрессивный человек, свою безграничную любовь выразил бы, конечно, в бурных формах.

Василий — другой. Он сдержан. Он умеет держать себя. Он может спокойно сидеть, не шевеля ни рукой, ни головой, а между тем, скажем, в его глазах должна быть вся нежность, все пламя любви к великому человеку.

Как хотелось мне пробить «шлюзы» души Василия и выпустить на волю накопившиеся в нем эмоции! Владимир Ильич лежит раненый подлой рукой Каплан. Ему очень тяжело. Василий заглядывает через дверь к нему в комнату и как бы видит все это. Я разрыдался. Мне хотелось стонать, выть от горя, рыдать, рыдать, рыдать... Слезы текут по щекам, они соленые, они попадают на руку, я больше не могу... Но и здесь Василий должен был оставаться Василием. Об этом ему напоминает Надежда Константиновна Крупская. И Василий берет себя в руки: «Простите, Надежда Константиновна». Сколько труда стоило взять себя в руки, сколько труда нужно было, чтобы по «кинематографически тонко», верно почувствовать эту сцену, чтобы рыдание на экране не получилось «как в жизни», а тем более «как в театре». Этого нельзя сделать рационалистически, контролируя себя. Мне для этого даже надобны особые «кинематографические чутье и чувство», особый «кинематографический» рефлекс.

Имею ли я его — не знаю. Но я хочу иметь его, а поэтому думаю о кино, не только о кино, но и театре, и музыке, скульптуре и живописи, а главное — о жизни — этом неисчерпаемом источнике искусства.

Арт. Н. Охлопков в роли Василия Буслая в фильме «Александр Невский». Постановщики: засл. деят. иск. С. Эйзенштейн и Д. Васильев. Мосфильм. 1938 г.



Музыка фильма и ее теоретики *

Л. Волков-Ланит

С введением слова и звука на экран изменилась и обновилась кинодраматургия, расширились средства кинематографического воздействия. С каждым новым фильмом все точнее определяется место и назначение музыки в искусстве кино. В настоящее время кинодраматургия находится на таком этапе развития, когда нужна уже не музыка к тонфильму, а музыка в тонфильме.

Достаточно указать на такие образцы кинофильмов, как Александр Невский С. Эйзенштейна, Цирк Г. Александрова и Новые времена Ч. Чаплина, чтобы понять огромную организующую функцию музыки. Все больше и больше насчитывается фильмов, продолжительный успех которых объясняется наличием в них высококачественной музыки.

Музыка фильма не сразу нашла свои формы. Долгое время она была настолько неоригинальной и случайной, что все новшество звукового кино, казалось, состоит в замене живого тапера механическим. Современный этап развития киномузыки характеризуется поисками жанров, органически отвечающих природе кинематографической драматургии. Повидимому, лучшими произведениями звукового кино будут такие, в которых музыка явится обязательным элементом, закрепляющим зрительные впечатления.

Музыка фильма в своих лучших образцах освобождается от внешней иллюстративности. Этому в значительной степени способствует точное изучение законов построения тонфильма—ритма и монтажа кадров, правил записи звука и т. д.

Художественное значение фильма повышается в зависимости от того, насколько музыкальный ритм органически связан с ритмом изобразительного кадра. Теперь уже композитор не может удовлетвориться ролью пассивного иллюстратора изобразительных кадров. Кинокомпозитор и режиссер-драматург несут равную ответственность за качество фильма. Музыкант и режиссер все чаще кооперируются в работе над созданием единого кинематографического образа. Совместное их творчество еще выше поднимает значение звукового кино.

Кино при всех равных условиях остается искусством, рассчитанным прежде всего на зрительное восприятие. По этой причине музыка в кино может играть подчиненную, но совсем не второстепенную роль.

Музыка фильма — новое и сильное оружие в арсенале средств современного киноискусства. Музыка молчит там, где молчание — лучший способ убеждения, и достигает кульминационного звучания там, где одно изображение бессильно выразить основную идею фильма.

Написать яркую, сильную музыку фильма — очень трудная задача. Не надо забывать, что кинокомпозитор всегда ограничен временем, которое ему предоставляется для работы. С одной стороны, он не может закончить композицию раньше, чем не просмотрит хотя бы черновой монтаж ленты, с другой — он не может кончить позже, потому что окончательный монтаж и запись фонограммы есть по существу взаимодействующий процесс. Учитывая все эти особенности кинопроизводства, композитор должен также всегда помнить и о самом главном — о том, что не должно произойти разрыва между быстрой сменой образов экрана и развитием самих музыкальных образов.

Звуковое кино воспитало и выдвинуло много талантливых музыкантов. Кто не знает талантливого композитора-орденоносца И. О. Дунаевского, умеющего делать песню такой, чтобы она стала любимой песней народа. Дунаевский, как никакой другой из советских композиторов, много и по-настоящему работает в кино. Он написал музыку и отдельные музыкальные номера к тонфильмам Веселые ребята, Цирк, Дети капитана Гранта, Три товарища, Искатели счастья, Вратарь, Концерт Бетховена, Волга-Волга и др.

Многие композиторы обязаны своим творческим успехам главным образом работе в кино. Одновременно и самому звуковому кино мы обязаны появлением и, главным образом, распространением некоторых замечательных музыкальных произведений. Отдельные образцы этой музыки пережили все сроки проката картин и прочно укрепились в быту.

Наибольшее распространение музыка фильма получает через так называемые «шлагеры». Шлагер — это самая броская, легкая для запоминания, «сквозная» мелодия фильма. Качество шлагера зачастую определяет собой качество всей музыки фильма. К сожалению, у нас еще мало кинокартин со шлагерами высокого музыкального качества, мало запоминающихся шлагеров. Это результат того, что мы еще во многом некритически подражаем образцам буржуазной киномузыки.

На Западе популярный шлагер (чаще всего какая-нибудь легкая песенка, блюз или танго) определяет коммерческий успех фильма. Более того, самый фильм выпускается иногда ради удачно «сделанного» шлагера. В этом случае картина становится не более как видом платной рекламы нотного издательства или граммофонной кампании. Вместе с выходом тонфильма рынок наводняется нотами и пластинками со «шлагерной музыкой». Эпидемией шлагеров охвачено сейчас много стран (в особенности США), и о ней, как о большом бедствии, с тревогой говорят лучшие современные композиторы Запада.

У нас, конечно, нет и не может быть подобной «эпидемии», как и специального «производства» шлагерной музыки. Не отказываясь от легкой, развлекательной музыки фильма, мы никогда не станем противопоставлять ее большой и глубокой музыке. В советский фильм песня вводится по соображениям исключительно художественным. Ведущая мелодия советского фильма — это массовая, бодрая и музыкально доброкачественная песня. Многие песни советского кино давно уже стали популярными и любимыми песнями страны (таковы, например, «Песня о Каховке», «Марш веселых ребят», песенка из фильма Встречный, песня из фильма Если завтра война и др.).

Звуковое кино предоставляет композитору самые широкие творческие возможности. Необходимо только как следует овладеть методами организации звукового мате-

* В порядке обсуждения.

рнала, изучить законы построения фонограммы. Недопустимо положение, при котором музыканты оказываются неграмотными в вопросах звукозаписи, а звукооператоры — в музыке.

Как нельзя кстати сейчас была бы книга, дающая методику построения киномузыки на конкретном анализе лучших тонфильмов. Но до сих пор почти единственной книгой, посвященной этому вопросу, является книга Курта Лондона «Музыка фильма» [1]. Эта книга — единственная, к которой может обратиться музыкант, интересующийся особенностями работы композитора в кино,—до сего времени не получила оценки и разбора.

Актуальность темы, выраженной в названии, не подлежит сомнению. Советский читатель — киноработник и музыкант — не может не заинтересоваться книгой, которая рассматривает прошлое киномузыки, ее зарождение, пути развития, современное состояние звукового кино, его эстетику и технологию. Все эти вопросы в той или иной степени находят отражение в книге. Из нее, например, можно почерпнуть некоторые сведения о развитии киномузыки на Западе. Интересна та часть книги, где рассказывается о виднейших кинокомпозиторах Европы (А. Бенджамен, А. Блисс, И. Валтон — в Англии; А. Онеггер, Д. Мило, Ж. Вьеннер, Моретти — во Франции; Г. Эйслер, К. Ратгауз, П. Дессау — в дофашистской Германии и т. д.). Достойно только удивления, что автор не сказал ни слова о советской киномузыке и ее лучших представителях.

Там, где К. Лондон пытается обобщать различные явления и процессы киномузыки, рассуждения и теории его становятся наивно беспомощными, скучными и подчас просто вредными.

Субъективизм — непременный гость буржуазного музыковедения — находит в книге Лондона весьма надежное пристанище. Печатью субъективизма отмечены многие эстетические и исторические экскурсы автора. Вы хотите знать, например, почему возникла иллюстративная музыка в кино? Извольте: люди, оказывается, «инстинктивно натолкнулись на правильную мысль — приятными звуками музыки заглушать неприятный шум аппарата» (стр. 21). Это утверждение звучит почти как курьез. А их разбросано в книжке К. Лондона немало.

Трудно согласиться с предлагаемой Лондоном теорией «кульминационных пунктов» киномузыки; с большими оговорками можно принять также его определение жанров музыкальных фильмов. Но главное возражение вызывает основная часть книги — об инструментальном стиле в звуковом кино. Там, где автор рассказывает вообще о технике звукозаписи фильма, читатель не найдет ничего особо нового, за исключением разве... некоторых терминологических неточностей (вкравшихся, очевидно, по вине переводчика!). Настоящие «новости» начинаются там, где автор переходит к непосредственному анализу стиля киномузыки.

«...Под звуковым фильмом, — пишет К. Лондон, — мы ведь понимаем не только фильм, снятый по техническим принципам звукового кино; напротив, техника является лишь предпосылкой для создания художественной формы, основанной на уравновешивании драматургического воздействия зрительной и звуковой сторон произведения. Под звуком мы при этом понимаем не только музыку, но и комплекс естественных звучаний, вызываемых жизнью человека и природы» (стр. 90).

Формалистический «тезис» здесь завуалирован. Но вся дальнейшая аргументация автора приводит к тому, что «звуковая сторона произведения» оказывается в полной зависимости от «технических принципов звукового кино».

Что это за принципы? Напомним, что для записи на пленку музыки и «естественных звучаний» звук проходит сложный звукозаписывающий тракт — микрофон, усилитель, световой модулятор и т. п. Микрофон (звукоприемник) — один из основных приборов звукозаписи, куда прежде всего поступает звук. Качество микрофона в конечном счете определяет качество музыкального звучания. Техническое устройство большинства употребительных микрофонов таково, что они воспринимают одни звуки лучше, другие хуже. Так же неодинаково воспринимаются ими и отдельные инструменты.

Пользуясь тем, что определенные инструменты звучат через микрофон наиболее эффектно, иные композиторы предпочитают писать киномузыку, используя только «микрофонный ассортимент» инструментов.

Давно известно, что даже бездарные произведения можно ловко аранжировать. Если такое произведение предназначено для инструментального исполнения, то его недостатки выгодно скрывать подбором определенных инструментов. В особенности это удобно делать при механическом «микрофонном» звуковоспроизведении. Но стоит ли доказывать, насколько все это несерьезно по сравнению с теми огромными задачами, которые стоят сейчас перед музыкой советского фильма?

Собираемся ли мы ухудшать музыку, запечатлевая ее механическим путем? Ни в коем случае. Плохое звучание музыки — это только плохая звукозапись и недостатки связанной с ней аппаратуры. Самая же звукозапись — это только средство искусственной консервации звука — звука овеществленного, отраженного, но нисколько не искаженного.

Техника звукозаписи нам нужна ровно в такой мере, в какой она способна запечатлевать и воспроизводить музыку без искажений и в ее первоначальном авторском замысле.

Существенно, конечно, как доходит музыка до слушателя, — непосредственно или воспроизведенная аппаратом, но гораздо существеннее художественный эффект ее действия. В том и другом случае самую музыку ведь создает не машина, а человек. Действие этой музыки зависит от человека, от «изменчивости душевного и физического состояния» исполнителя (выражение К. Лондона). Но как раз то, что составляет самую сущность всякого подлинного творческого процесса, и третирует Лондон. Именно для того, чтобы предотвратить «изменчивость состояния» исполнителя, и, следовательно, изменчивое звучание инструмента, наш музыковед настойчиво рекомендует якобы «неизменные» микрофонные инструменты.

«... Микрофонная инструментовка требует новой техники музыкальной композиции, новых инструментов и нового музыкального мышления вообще», — пишет К. Лондон (стр. 140). Микрофонная инструментовка понадобилась Лондону для того, чтобы доказать, что музыка фильма — это вообще «новая музыка». Приблизительно так думает кое-кто и у нас.

Ничего «нового» нет, однако, в этих рассуждениях. Скорее наоборот, мы здесь встречаемся со старенькой, хотя и тщательно замаскированной теорийкой сугубой «специфичности» киноискусства, якобы предрешающей не только формы киномузыки, но и границы ее действия.

---

[1] Курт Лондон, «Музыка фильма», изд. «Искусство», 1937 г., перевод с немецкого и редакция М. Черемухина

Формалисты в своих акафистах «специфическим средством» кинематографической выразительности подменяют проблему образа проблемой выразительных приемов. Они не понимают, что для нас ценна только та специфика выразительных средств, которая рождает высокое содержание искусства.

Буржуазные теоретики киноискусства не способны раскрыть объективно-познавательное значение фильма и, в частности, его музыки. Поэтому и специфику киномузыки они определяют не особенностями ее построения (сюжетного или ритмического), а исключительно особенностями ее звукового выражения.

Провозглашение специфики киноискусства ради одной этой специфики — путь значительной части буржуазных кинематографистов. Теория и практика этой группы находятся в полном соответствии. Формалистски толкуемым зрительным кадрам фильма соответствуют такие же музыкальные. К кинофильму пишется не просто музыка, а «специфическая» музыка. Это значит, что пишется музыка только для тех инструментов, которые «допущены» к микрофону. Соответственно создается и производство особых «микрофонных инструментов». Изготовляются инструменты с особыми подвижными раструбами, с дополнительными устройствами и т. д. Производство их сложно, дорого, но, повидимому, кое-кому выгодно. Пока велеречивые буржуазные музыковеды пишут теоретические панегирики микрофонной музыке, расторопные фабриканты подсчитывают дивиденды от производства «специфических» инструментов.

К. Лондон, представленный редактором его книги Черемухиным как «сторонник максимального омузыкаления фильма», на деле является своеобразным «предельщиком» в отношении использования музыкальных возможностей звукового кино. На протяжении всей книги он настойчиво и последовательно стремится доказать, что киноискусство должно действовать только в рамках тех средств, которые ему предоставляет т е х н и к а, что качество содержания музыки фильма определяется в первую очередь качеством ее звучания.

В построении киномузыки, разумеется, не может быть полной аналогии с обычной музыкой. Несомненно, что музыка фильма отличается от всякой прочей музыки способами и средствами звукового выражения. Несомненно, что музыка фильма знает свои и только ей присущие формы. Однако своеобразие этих форм вытекает отнюдь не из необходимости приспособления их к технике, а из тематического задания, ибо музыка становится элементом кинодраматургии. Этого-то как раз и нет в книге Лондона. Анализ формы сведен к узкому техницизму.

По Лондону получается, что и идеология и сама музыкальная форма ее выражения целиком вытекают из техники. Отсюда и вся ошибочность музыковедческой «концепции» автора.

Всю технологию киномузыки он сводит к так называемой микрофонной инструментовке. Выходит, что все свойства киномузыки вызваны.., особенностями микрофона. Выходит, что все достоинства музыки вытекают не из ее содержания, а лишь из особенностей средств ее выражения (в данном случае из ее звучания).

Можем ли мы с этим согласиться? Конечно нет. Оценивая киномузыку, подчеркивая всегда технологические особенности ее выражения, мы не собираемся ставить в зависимость от техники самое содержание музыки, силу ее эмоционального воздействия.

Даже сами инженеры звука в своих скрупулезных требованиях соблюдения технических условий никогда не посягали на содержание музыки. Никогда не было необходимости стремиться ставить техническое качество записи выше музыкального.

Только на первом этапе развития техники звукозаписи, акустики могли еще говорить о «микрогеничности»[1] отдельного музыкального произведения, влиявшей на творческий замысел композитора. Было время, когда композитора вынуждали уже после написания вещи изменять партитуру, сокращать и упрощать ее или просто перерабатывать, т. е. в конечном счете изменять содержание произведения. Еще и сейчас есть немало композиторов, которые идут на такие компромиссы, которые легко поддаются гипнозу слова «микрофон» и вступают в сделку с творческой совестью.

Но что казалось вчера необходимым, сегодня является ненужным, и то, что еще плохо понимают некоторые советские композиторы, уже давно поняли советские звукотехники.

«Радиогеничность произведения и исполнения находится в прямой зависимости от уровня техники и вместе с изменениями этого уровня подлежит коренному пересмотру» (А. Рабинович и Г. Гольдберг «Радиофония», Радиоиздат, 1935 г., стр. 114).

Не подлежат ли коренному пересмотру утверждения К. Лондона и его единомышленников?

Автор «Музыки фильма» сообщает о себе, что он читал лекции по технике звукового кино. Тем не менее он выглядит диллетантом. Иначе он понял бы, что значит им же написанная фраза: «Современная аппаратура воспринимает звуковые колебания частотой до 30 000 герц» (стр. 119). Да это же такое огромное техническое завоевание, при котором композитору остается творить какую угодно музыку и совершенно не беспокоиться о тождестве ее звучания на пленке! Все дело, следовательно, теперь в овладении техникой, а не в бессмысленном и слепом подчинении ей.

Безусловно, техника обогащает киноискусство и, в частности, музыкальную интерпретацию фильма. Электрические инструменты показали, каким сложным и великолепным может быть музыкальный язык фильма и как еще беден исполнительскими и композиторскими кадрами этот участок искусства. Микрофонные инструменты тоже могут создавать новые звуковые эффекты. Эксперименты в этом направлении полезны и необходимы. Но кто заставит нас поверить, что вся музыка кино и радио должна строиться лишь на основе «микрофонизации».

Многие инструменты не отвечают определенным требованиям микрофона. Однако надо, чтобы и сам микрофон отвечал на все требования музыкальных инструментов.

Вопрос о введении специальных микрофонных инструментов был поднят еще тогда, когда применявшиеся системы микрофонов страдали нелинейными искажениями. С введением же так называемых двойных микрофонов эти искажения отчасти удалось уже устранить. Уже существуют и применяются в практике такие чувствительные микрофоны и такие совершенные аппараты звукозаписи, которые открывают возможность получить звук любой мощности и любой тональной нюансировки. Изучаются законы звучания инструментов в зависимости от их числа и расположения перед микрофоном. Вводятся различные фильтры и зву-

---

[1] Термин «микрогеничность», или «фоногеничность» употребляется по аналогии с «радиогеничностью» и понимается как совокупность тех технических требований, которыми обусловлена художественность записи или передачи звука. (Л. В-Л.).

козащитные устройства. Одна система микрофонов заменяется другой, более сложной. Применяется не один микрофон, а несколько; применяются микрофоны так называемого направленного действия на отдельные инструменты и т. д. и т. п.

К. Лондон писал свою книгу еще в 1934 году. С тех пор техника звукозаписи шагнула далеко вперед.

Можно считать, что она сейчас уже не ставит никаких ограничений для музыкальной звукозаписи. Вот побольше бы специальной информации об этом, побольше книг, агитирующих за высококачественные тонфильмы и поменьше сомнительной «микрофонной философии».

Исследовано, что музыка в кино и по радио воспринимается не одинаково. При восприятии в звуковом кино, т. е. при одновременном зрительном и слуховом восприятии, слушатель предъявляет несравненно более высокие требования к качеству звука, чем при раздельном восприятии. Из этого следует, что в звуковом кино необходимо пользоваться особо высококачественной звукоаппаратурой.

Знать свойства этой аппаратуры и те возможности, которыми она располагает,—необходимое и обязательное условие работы композитора в кино. В этом смысле злободневный интерес вызывает всякое новое исследование взаимоотношений физического и музыкального звука. Насколько нам известно, специальных работ по данному вопросу еще нет; те же авторы, которые его касаются, делают это весьма поверхностно. Книга «Музыка фильма» — не исключение.

Лондон видит положительную роль микрофонных инструментов в том, что они не воспринимают так называемых неустойчивых звучаний. Это совершенно порочная мысль, потому что, если вдуматься, автор поощряет музыку объединенного инструментального звучания.

В самом деле, за что мы ценим все существующие на свете инструменты? В первую очередь за то, что каждый из них дает всегда свои особые, ему лишь свойственные тембр и гамму звучания.

Музыка, музыкальные звуки начинаются там, где акустика имеет дело с так называемыми непериодическими колебаниями, где наше ухо воспринимает неустойчивую высоту звука. Сколько неустойчивых звуковых колебаний, сколько призвуков, сколько тембров, сколько, наконец, инструментов, — столько самого богатства музыкального звучания. В этом богатстве и заключена неистощимая сила музыкального воздействия.

Поэтому никак нельзя согласиться с тем, что надо свести все существующие инструменты к микрофонам, т. е. к однородным по акустическому признаку, ограничить число этих инструментов, т. е. по существу сознательно обеднить все звуковое многообразие.

Логически развивая это абсурдное положение, пришлось бы микрофонные инструменты ввести в музыкальное радиовещание, в оркестры, записываемые граммофонные пластинки и вообще всюду, где приходится иметь дело с микрофоном. И с того самого дня как произошла бы «микрофонизация оркестров» массовый слушатель навсегда был бы лишен возможности через кино, радио и граммпластинку познакомиться с тем изумительным богатством инструментальной музыки, которое накоплено человечеством.

Все это, возможно, знает и сам Лондон. Но тем не менее он далек от правильного определения роли техники в искусстве. Он не понимает, почему нельзя из-за одних требований техники посягать на содержание самой музыки. Он не понимает, почему важно стремиться к реконструкции техники звукозаписи, а не к реконструкции музыкальных инструментов. Для нас, например, микрофонная инструментовка — временная и вынужденная мера, объяснимая техническим состоянием аппаратуры. На Западе же эта инструментовка сплошь и рядом служит самодовлеющей формой звуковых экспериментов, — формой, свидетельствующей, главным образом, об идейном упадке буржуазного музыкального искусства. Не в результате ли такого именно экспериментаторства и явилось «Учение об инструментовке для микрофона» Сарнетта, на опыт которого часто ссылается Лондон?

Эрик Сарнетт — французский звукотехник и музыкант. Он много экспериментировал в области звуковоспроизведения, постиг законы микрофонной записи и даже создал специальные микрофонные инструменты. Но его теория микрофонной музыки совершенно неприменима в практике советского звукового кино. Даже Лондон вынужден оговаривать (правда весьма робко) свое несогласие с некоторыми положениями Сарнетта и, в частности, с его отрицанием смычковых инструментов.

У Лондона еще нет собственного мнения о роли смычковых инструментов в микрофонном оркестре, он не решается еще стать полностью на точку зрения Сарнетта и требовать изъятия всех смычковых инструментов. Тем не менее, он уже во власти невеселого прогноза: «В микрофонном же оркестре смычковые инструменты при дальнейшем развитии новых, специально микрофонных инструментов, равно как и при укреплении специфического киномышления, несомненно отпадут» (стр. 141).

Что хочет сказать Лондон? Симфоническая музыка в кино плоха, а хороша только «микрофонная музыка». Инструменты симфонического оркестра плохи, а хороши только микрофонные инструменты. По Лондону — скрипку, контрабас надо ликвидировать, а кларнет оставить. Почему? Только лишь потому, что есть, был и будет существовать в звукозаписи микрофон!

«Контрабас вместе со скрипкой без сомнения принадлежит к тем смычковым инструментам, которым в близком будущем предстоит быть изъятыми из микрофонного оркестра, тем более, что применение его не оправдывается никакими особенными эффектами (!? — В.-Л.). Он — инструмент не «микрогеничный» (стр. 108).

«Микрофонному оркестру, — «пророчествует» К. Лондон, — предстоит решительный переворот, жертвой которого падет скрипка, так как палитра ее красок слишком обедняется при передаче громкоговорителем» (стр. 107).

Да только ли до инструментов добираются «микрофонщики»? Лондон совершенно недвусмысленно ставит вопрос о «микрофонизации голоса». Разумеется, он не собирается ликвидировать вокальное искусство, но зато не забывает (под видом пересказа чужих взглядов) рекомендовать ограничивать формы микрофонного пения. Он, например, совершенно отрицает в тонфильме многоголосие, считая, что оно «мешает пластичности звучания» (стр. 121).

Что же делать национальному, скажем, грузинскому народному хору, полифоническое мастерство которого нас так восхищает и чарует? Рекомендуется ли ему подходить к микрофону? Ни в коем случае! «Полифоническое письмо — заявляет К. Лондон, — отнюдь не рекомендуется, а только совсем простое, ясное, лучше всего одноголосное, максимум двухголосное» (стр. 119).

Не ограничившись этим откровением, сторонник «максимального омузыкаления фильма» на следующей странице утверждает: в кино «недопустимо ни настоящее пианиссимо, ни хорошее фортиссимо» (стр. 120).

Если послушать «мудрствования» К. Лондона, композиторам придется считать свою работу в кино работой на условном и ограниченном материале. Отсюда недалеко и до

«снисходительного», если не пренебрежительного отношения к ней. Не отражением ли подобных настроений явилась в 1936 году статейка композитора Шебалина, определявшего свою работу в кино как вынужденную «поденщину»? (Шебалин, как известно, получил тогда на страницах печати достойную отповедь от группы советских киномузыкантов.)

Мы намеренно подробно остановились на одной стороне музыки фильма — на ее микрофонном воспроизведении. С непрерывным распространением звукового кино проблема высококачественной записи музыки приобретает сейчас первостепенное значение. Не случайно, что сам К. Лондон отводит этой проблеме значительную часть своего труда. Однако в книге не найти ни строки о том, как трудно, но как возможно записывать музыку фильма, исполняемую любым ансамблем. Наоборот, как мы видели, автор тратит немало усилий для того, чтобы доказать необходимость ограничения состава исполнителей и инструментов. Может быть и не следовало бы задерживать внимание на этом вопросе, если бы мы не встретились с единодушием во взглядах автора и его редактора.

«Нашим композиторам чрезвычайно нехватает теоретической подкованности», — замечает редакторское предисловие. Автор предисловия, вероятно, даже не представляет себе, до какой степени это сказано справедливо.

Он, повидимому, слышал или читал, что существует определенный предел мощности «микрофонного звучания». Эта мощность не зависит от увеличения количества применяемых инструментов. Не разобравшись, однако, до конца в чем здесь дело, Черемухин торопится уговорить нас обходиться только малыми ансамблями.

«К. Лондон касается еще очень актуальной, важной области, — пишет редактор, — специфической микрофонной инструментовки. Это — область, у нас пока еще никак не освоенная. Единственное, что можно у нас отметить, — это некоторую тенденцию к уменьшению оркестра, работающего при звукозаписи» (стр. 8). Черемухин здесь, повидимому, имеет в виду попытки некоторых звукооператоров записывать во что бы то ни стало малые ансамбли. К сожалению, Черемухин не указывает, как те стыдливо мотивируют это несовершенством звукозаписывающей аппаратуры (перегрузкой микрофона и т. д.) и при уменьшении состава оркестра обнаруживают чрезвычайно низкую музыкальную культуру. Новоявленные ревнители «чистого звука» изгоняют как раз те инструменты, без которых немыслимо настоящее симфоническое исполнение.

Нужно ли сокращать оркестры при микрофонной звукопередаче? Еще в 1934 году по заданию Всесоюзного радиокомитета радиофониками центрального радиовещания изучался вопрос о количественном составе ансамбля перед микрофоном. Авторитетная комиссия, состоявшая из советских музыкантв, дирижеров и исполнителей нашла:

«Изменение состава симфонического оркестра за счет уменьшения струнных инструментов воспринимается достаточно ясно, не компенсируется приближением уменьшенной группы инструментов к микрофону и отрицательно влияет на художественность передачи».

И дальше об оркестре народных инструментов: «Состав оркестра народных инструментов также должен быть максимальным, так как с уменьшением состава исчезает массовость звучания и начинают выделяться отрицательные свойства отдельных щипковых инструментов» («Радиоежегодник» 1936 г.).

О чем говорят эти выводы? О том, что не уменьшать, а скорее увеличивать надо число инструментов, не выбрасывать, а сохранять надо богатство и разнообразие музыкального инструментария в кино.

Из четырех предисловий книги одно принадлежит французскому композитору Онеггеру (известному советским музыкантам по симфонии «Пасифик»). Отзываясь о книге Лондона в общем положительно, он, однако, возражает против сокращения инструментов. «Никак не могу согласиться с отказом от всех смычковых инструментов,— пишет он. — Было бы весьма трудно обходиться без них, поскольку нельзя забывать, что смычковые инструменты — это не только «поющие» инструменты, но что они благодаря своей звучности и ведущей роли обладают способностью придавать всему оркестру необходимую музыкальную выразительность» (стр. 14).

То же самое говорят даже звукотехники. «Количество смычковых в симфоническом оркестре ни в коем случае не может быть уменьшено, если речь идет об исполнении симфонической музыки, а не специально написанной для уменьшенного состава» (цитированная нами «Радиофония», стр. 111).

Почему же советскому редактору, да притом композитору понадобилось усердно поддерживать явно ошибочную позицию Лондона?

Кому, как не советскому музыканту, следует помнить о равноправности всех музыкальных жанров в советском искусстве! Не собираясь ликвидировать никакой вид оркестрового исполнения, мы не собираемся ликвидировать и инструменты, свойственные каждому из них.

РОЛИ КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

ИВАН ПОЛОВЕЦ — П. МАСОХА

«В прошлом, работая в кино, я всегда завидовал трактору»...

Странное, даже не совсем понятное признание это вырвалось у актера П. Масохи еще три-четыре года назад.

Автор объяснил причину своей зависти. Режиссеры той поры явно отдавали предпочтение... трактору перед актером. Они снимали трактор первым планом, в главной роли. Актерам нередко отводилась как бы роль статистов, «подыгрывавших» трактору.

П. Масоха работает в кинематографе двенадцать лет. Он сыграл около пятнадцати ролей, из них четыре в фильмах А. Довженко (Арсенал, Земля, Иван, Щорс).

Увы! В некоторых фильмах П. Масохе, как и его товарищам, не раз приходилось долго разыскивать себя на экране среди всевозможных мертвых объектов, «смотревших на меня с надменным видом премьеров».

С этим засильем «неживых героев» в советской кинематографии покончено — надо думать — навсегда.

Во Всадниках И. Савченко торжествует человек, актер, живой динамический образ. Торжествует и П. Масоха, создающий яркий образ одного из партизанских командиров — Ивана Половца.

Иван бьется за трудовую Украину, за власть рабочих и крестьян. Его брат Оверко пытается вернуть на Украине строй помещиков и капиталистов.

«Гетман Украину под германскую губернию отдал. Хотим обратно забрать» — эти первые слова, произносимые Иваном Половцом в фильме, определяют всю его дальнейшую жизнь и борьбу.

Победа за тем и за теми, кто дерется за социальную правду, — такова основная линия образа Ивана, созданного П. Масохой.

Очень сильна сцена, когда на захваченном катере Иван настигает своего брата-белогвардейца и расстреливает его.

Масоха наполнил образ Ивана Половца отвагой, решимостью, беззаветной преданностью революции. Однако сделано это не в плакатных, а в реалистических, убедительных тонах.

«Сегодня для актера нашего экрана наступил великий праздник — писал П. Масоха в своей творческой автобиографии. — Его все хотят видеть и слышать».

Образ, созданный П. Масохой во Всадниках, реализует это законное желание. Советский актер создавал образ Ивана Половца с волнением и радостью. С волнением и радостью встречает Ивана Половца и советский зритель.

ОКСАНА — Е. КУЗЬМИНА

Оксана — невеста Ивана Половца.

Вначале она участвует в бурных событиях Всадников заметно пассивнее ее отважного жениха. Она даже удивлена, когда к ним, в занятое немцами и гетманцами село, пробирается Недоля (арт. С. Шкурат) — разведчик шахтерского полка Чубенко

Зато во второй половине фильма Оксана оказывается достойной своего героического друга.

Роль Оксаны во Всадниках в сущности невелика.

Но один эпизод сразу освещает Оксану как героическую украинскую девушку.

...Выстроив впереди себя шеренгу «дивчат» в ярких платьях, вражеский полк наступает на партизанский отряд во главе с Иваном Половцом. Подойти к большевикам возможно ближе и затем расстрелять партизан в упор—таков хитроумный план военного командования.

Впереди шеренги белобандит Оверко Половец выпускает Оксану, танцующую с переодетым гетманцем. Страшный танец перед лицом наведенных партизанских пулеметов!

Оксана приближается насколько возможно к строю партизан. Затем она отталкивает ногой своего ненавистного «партнера» и бежит к партизанам:

— Стреляйте!

Эту волнующую драматическую сцену засл. арт. респ. Е. Кузьмина проводит в хорошем темпе, с большой экспрессией и убедительностью.

Луиза Пуарье в Новом Вавилоне, учительница в Одной, Манька в Окраине — главнейшие роли, в которых зритель хорошо запомнил Е. Кузьмину. Оксана во Всадниках — ее новое творческое достижение.

Е. А. Кузьмина работает в кинематографе одиннадцать лет. Список ее ролей, однако, не слишком велик — он меньше, значительно меньше, ее творческих возможностей.

Обидно за зрителя, за талантливую артистку.

Пленка „трюкфильм“ и способ фотомасок

М. Карюков

Работая над способами комбинированных съемок, в которых декорация заменяется макетом, рисунком, проекцией или фото, мы стремились найти такой способ, с помощью которого можно было бы включить актера в искусственный пейзаж, с тем, чтобы оживить этот пейзаж, придать ему масштабность.

Решая эту задачу, мы воспользовались принципом блуждающей маски, предложенным Вильямсоном.

Способы эти основаны на съемке актеров на фоне черного бархата с последующим впечатыванием или всъемкой фона.

Первый наш способ является усовершенствованием способа Беккера. Отличается он от способа Бекера тем, что съемка ведется не на двух пленках, а на одной, не на специальном точно работающем четырехкассетном аппарате, а на обычной двухкассетной камере с контргрейфером. Основой нашего способа для включения актера в дополнительно снимаемый фон является пленка «трюкфильм», которая в отличие от обычной пленки имеет не один, а два эмульсионных слоя, политых один сверх другого.

Эти два слоя эмульсии отличаются один от другого своей спектральной чувствительностью и различными точками плавления. Нижний слой—ортохроматический — сильно задублен и служит для получения негатива комбинированного кадра; верхний слой эмульсии — панхроматический, наоборот, не задублен и служит для образования на нем плотного изображения — маски. Пленка «трюкфильм» впервые была изготовлена фабрикой кинопленки № 6 по рецептам, разработанным инженером Бориным. Первый образец пленки был получен нами в 1935 году. Ее верхний панхроматический слой обладал чувствительностью около 400° по Х. и Д., плавился при температуре 28—30° по С. Нижний ортохроматический слой имел чувствительность 170—180° по Х. и Д. при точке плавления 60—70° С.

Съемка на пленке «трюкфильм» производится обычным аппаратом, причем вначале снимается актер на фоне черного бархата. После съемки актера пленка проявляется в быстро действующем проявителе, промывается и, не фиксируясь, высушивается в темноте. В результате мы получаем на верхнем эмульсионном слое плотно проработанное изображение актера.

При второй экспозиции на нижний слой эмульсии снимается фон в местах, не прикрытых изображением актера на первом слое—маской, которое предохраняет его от просветов.

Получив комбинированное изображение актера и фона на нижнем слое эмульсии, мы смываем ненужный верхний слой верхней эмульсии (сыгравший роль блуждающей маски) в обычной теплой воде 30—37° С.

Так как нижний слой задублен до точки плавления 60—70°, то он остается нетронутым.

Различная цветочувствительность верхнего и нижнего слоев пленки «трюкфильм» необходима по той причине, что с ее помощью возможно сохранить правильную тональность изображения актера, не повлияв на технику изготовления маски.

Если необходимо снять актера в черной рубахе, стоящего на фоне какого-либо искусственного пейзажа, то в этом случае различная цветочувствительность может сыграть решающую роль. Для этого надо надеть на актера красную рубаху, которая вызовет на первом—панхроматическом — слое значительное почернение, а на нижний — ортохроматический — слой произведет такое же действие, как черная.

Первые опытные съемки 1935 года показали, что верхний слой эмульсии легко отделяется от нижнего, резкость же изображения комбинированного кадра, получаемого на нижнем слое, ничем не отличается от резкости нормального негатива.

Преимуществами «трюкфильма» являются полное отсутствие вибрации маски вокруг нормального изображения актера, так как в данном случае применяется одна пленка с двумя слоями (а не две, что мы имеем во всех остальных способах) и съемка может быть осуществлена обычной камерой. К недостаткам пленки надо отнести невозможность полного устранения легкого контура вокруг актера.

Продукты распада проявителя, диффузируя в слое, распространяются не только в глубь слоя, но и в стороны, создавая вокруг снятого при первой экспозиции изображения зону, не способную принять вторую экспозицию. Это обстоятельство и ведет к образованию контура вокруг изображения актера в кадре.

Мы пытались особой рецептурой проявления ликвидировать десенсибилизирующее действие продуктов распада проявителя на нижележащее серебро, но эта попытка не привела к желательному результату, ибо не удавалось получить необходимую плотность. Все же на пленке «трюкфильм», которую в настоящее время может изготовлять Шостенская фабрика, можно получить в ряде случаев вполне удовлетворительные результаты.

Для этого надо соблюдать следующие условия съемки и обработки.

Во время первой экспозиции (актеров на черном бархате) необходимо, чтобы в павильоне совершенно отсутствовала пыль. Даже незначительная проработка фона на первом слое эмульсии может вызвать просветы актера с фоном.

Проявка первого эмульсионного слоя должна быть проведена в максимально короткий срок. Наилучший проявитель, который дал нам возможность практически применять «трюкфильм» был метилгидрохиноновый проявитель с едким натром. Время проявления в зависимости от данного полива пленки может колебаться от ½ до ⅔ минуты, т. е. от 30 до 45 секунд. Это время узнается практически по пробам. Длительная проявка в медленно работающих проявителях неизбежно приведет к созданию контура вокруг актера. После проявки следует тщательная промывка в проточной воде в течение 10 минут.

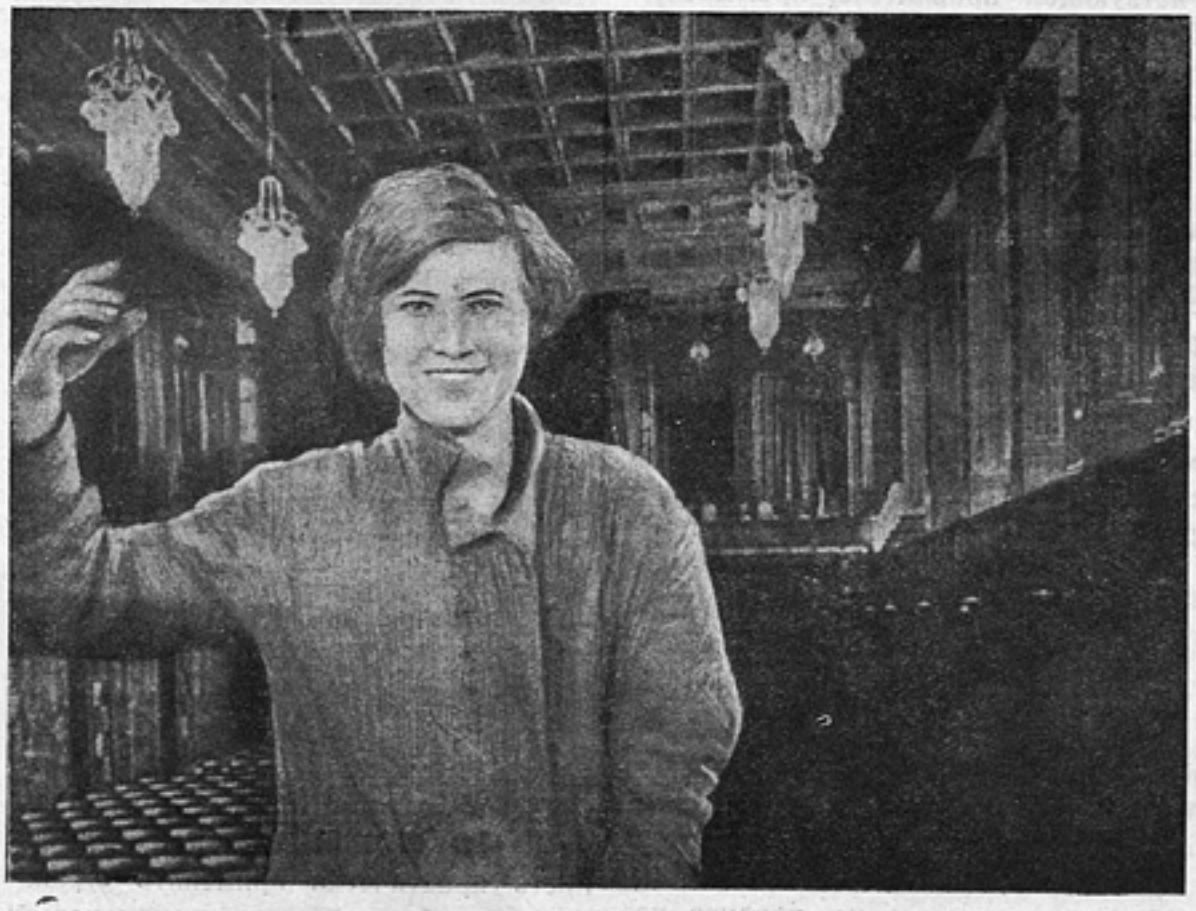
После сушки на барабане рекомендуется немедленно произвести вторую экспозицию, потому что пленка, оставленная на долгое время, теряет чувствительность.

После второй экспозиции пленка наматывается на барабан или на ра-

му и опускается в воду, температура которой должна быть 35—37° С. Через 7—8 минут верхний слой растворяется, и дальнейшая проявка нижнего слоя проводится в нормальном проявителе.

На пленке «трюкфильм» можно более просто снимать все то, что позволяет снимать и известный способ Беккера, получая при этом гораздо лучшее качество изображения. Лучшие результаты получаются тогда, когда изображение актера немного светлее фона. В том и другом случае, контуры так же, как и просветы, могут быть полностью устранены. Результаты съемки в этих случаях ничем не отличимы от нормальной.

Хороших результатов можно добиться при съемке крупных и средних планов. В этих случаях контур



Кадр из экспериментального фильма, снятый методом Карюкова на пленке «трюкфильм»

настолько незначителен, что мы его не воспринимаем с экрана.

Получить на пленке нормально проработанных актеров, снятых общим планом на светлом фоне, нам до сих пор не удалось. В этом случае всегда наблюдается хотя и сведенный к минимуму контур вокруг актера.

Нам известен в настоящее время только один способ комбинированной съемки того или иного объекта на фоне черного бархата с последующим впечатыванием дополнительного фона, при котором можно ликвидировать и просветы и контур при любой проработке снятых объектов как при первой, так и при второй экспозиции.

Этот способ, иногда применяемый нами для сложных трюковых съемок, несмотря на свою громоздкость и малую производительность окупается замечательными результатами, которые можно получить при его помощи.

Съемки по этому способу требуют мультипликационного станка с двумя проекторами, укрепленными вертикально.

Оба изображения сводятся на один экран размером 12 × 16,5 см. Чтобы искажения были незаметны и практически отсутствовали, проекторы снабжены оптикой около 280 мм. Съемочная камера, укрепленная на том же станке, может поочередно снимать проекционное изображение, отбрасываемое на экран.

Актеры снимаются на обычную пленку на фоне черного бархата. Изготовленный позитив актера заряжается в один из проекторов и с каждого кадрика делается фотомаска. Если на сделанной фотомаске встречаются непроработанные места, то закрасить их черной гуашью не представляет никакого труда.

Приготовив фотомаски (силуэт актера на белом фоне), мы приступаем к съемке. В один проектор заряжается позитив актера на черном фоне, в другой—требуемый пейзаж или декорация.

Снимаем кадросъемкой. Сначала производим экспозицию спроецированного актера на черном фоне и закрываем объектив съемочного аппарата. Затем фотомаской закрываем проекционное изображение актера, тушим проектор и зажигаем другой, в котором заряжен пейзаж. Снимая второй экспозицией изображение пейзажа, спроецированного на чистое поле фотомаски, мы гарантированы от просветов, так как свет от черной маски не может попадать на уже снятое изображение актера.

После механизации такого станка нам удавалось за смену снимать 7—8 полезных метров.

Качество изображения негатива довольно высокое, так как съемка производится с экрана на отражение, а совмещение производится визуально.

Возможности способа «блуждающей маски» почти неограничены, но, к сожалению, этот способ является наиболее слабо разработанной областью кинотехники.

В нашем способе съемки на двухслойную пленку «трюкфильм» не устранена необходимость приспосабливания цвета костюма актера к технике получения маски. Контур вокруг первого плана комбинированного кадра так же, как и в других способах, не может быть полностью ликвидирован. Большое преимущество нашего способа заключается в том, что для съемки употребляется обычный съемочный аппарат. Изображение маски и актера на двухслойной пленке получается совершенно резким, чего невозможно добиться, применяя две пленки.

Образование контура в нашем методе вызвано другими причинами, чем в методах, основанных на получении маски и изображения на разных пленках.

Эти причины совершенно подобны причинам, приводящим к контурам в способе «мокрая маска», заявленном Гвидо Зебером. По способу Гвидо Зебера актер снимается на фоне черного бархата на обычной негативной пленке. После съемки пленка проявляется и без фиксирования сушится. Контур, получающийся при этом, объясняется явлением, подмеченным Сабатье в 1855 году. Сабатье показал, что частично экспонированный слой галоидного серебра, будучи освещен после первой экспозиции и проявления, оказывается нечувствительным ко второй экспозиции. Нечувствительным этот слой оказывается даже в том случае, когда вторая экспозиция производится со стороны стекла.

Рядом исследований установлено, что в данном случае имеет место де-

сенсибилизация галоидного серебра, находящегося в контакте с проявленным серебром. Причиной десенсибилизации, повидимому, являются продукты распада проявителя, образующиеся в процессе первого проявления. Эти продукты, диффундируя в желатиновом слое, десенсибилизируют нижележащие слои галоидного серебра. Так как десенсибилизирующие продукты распространяются в желатине не только в глубь и в стороны, вокруг изображения актера возникает некоторая зона, не способная принять вторую экспозицию.

Даже изоляция слоя галоидного серебра, предназначенного для печати фона от воздействия продуктов окисления проявителя, не приводит к желательным результатам. Происходит это потому, что и в способе Зебера и в способе Карюкова маска защищает нижележащий слой не столько оптически, сколько химически, т. е. с уничтожением десенсибилизации уничтожается и защитное действие маски.

Все известные ранее способы обладают недостатками, ограничивающими широкое применение их в кинематографии. В основном эти недостатки сводятся к следующему.

Бо́льшая часть способов требует приноравливания освещения актера к технике получения маски.

В способах, где этого нет, остается необходимость приспосабливания цвета костюма актера и условий проявления негатива.

Все известные способы, в том числе и описанный выше, использующие пленку «трюкфильм», основаны на получении маски из изображения актера, что связано с трудностями съемки, требующей большого количества света.

В способах, где изображение и маски образуются на разных основах, вокруг актера в комбинированном кадре возникают контуры как результаты увеличения размеров маски при экспонировании и проявлении.

В способах, где маска и изображение получаются на одной основе, образование контура в основном обусловлено десенсибилизацией участков галоидного серебра соседних с участками проявленного серебра.

Устранение влияния десенбилизирующих продуктов невозможно, так как ведет к просветам фона сквозь первый актерский план.

Предложенный новый способ комбинированной съемки свободен от большинства недостатков, присущих известным ранее способам, и несмотря на кажущуюся сложность позволяет производить с постоянным успехом высококачественное комбинирование.

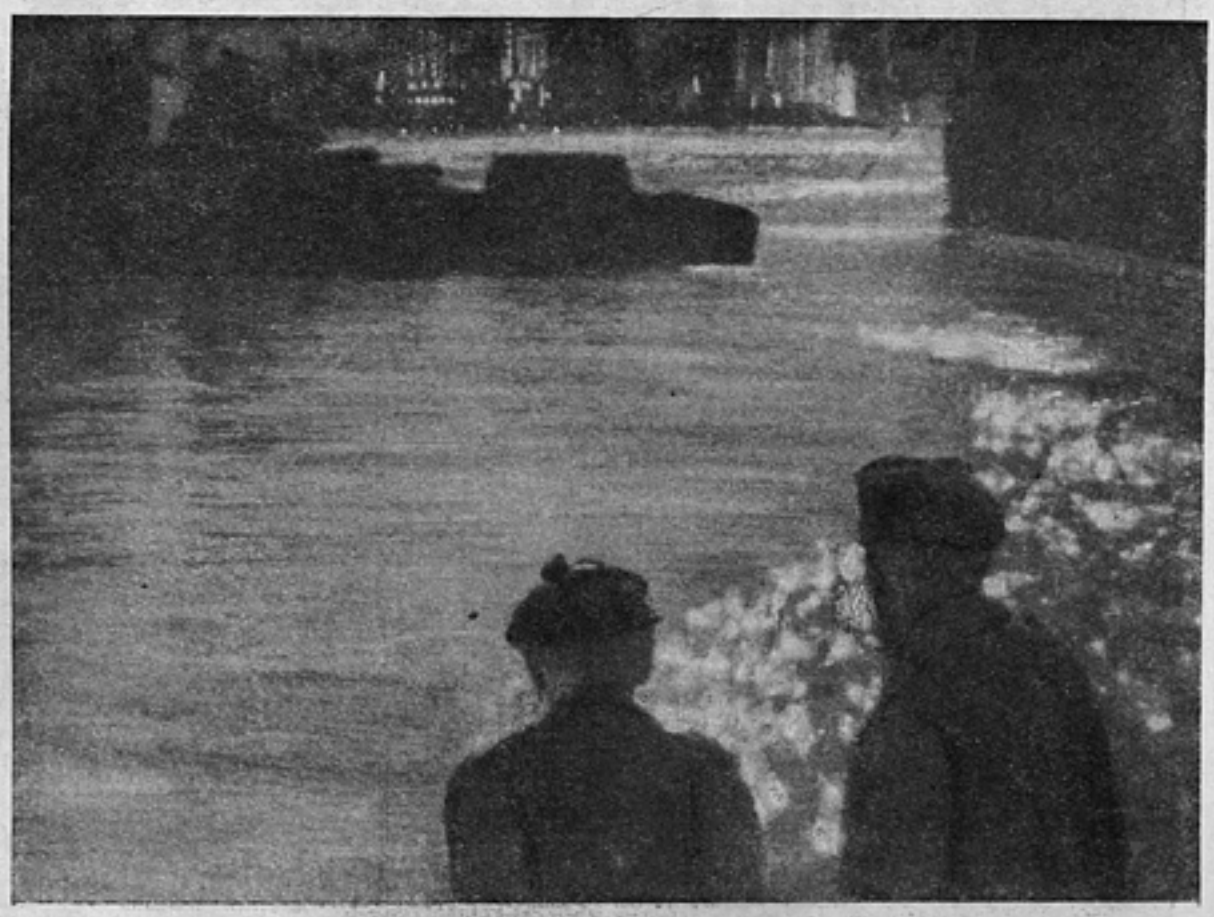
Кадр из экспериментального фильма, снятый методом Карюкова на пленке «трюкфильм»

Схема предлагаемого способа такова.

На белом фоне, освещенном светом области спектра от 400 до 530 миллимикрон, компануется актерская сцена.

Сцена эта освещается светом, противоположным освещению фона (от 530 миллимикрон до конца видимого спектра). В киносъемочном аппарате проходят две пленки, сложенные эмульсиями. Первой от объектива идет позитивная пленка, политая весьма тонким слоем (γ_∞—0,8), покрытая по эмульсии желтым лаком области пропускания 530—700 миллимикрон; второй — обычная панхроматическая пленка. При съемке на первой пленке, не чувствительной к желтым лучам, образуются почернения в местах фона, не загороженных акте-

Кадр из экспериментального фильма, снятый методом Карюкова на пленке «трюкфильм»



ром; на второй пленке прорабатывается лишь актер, а свет, отраженный от фона, целиком поглощается фильтровым лаком первой пленки.

После съемки актера первая пленка вынимается из аппарата, сильно проявляется и погружается в обращающий раствор. В этом растворе металлическое серебро растворяется, удаляясь из слоя, в результате чего образуется силуэт актера на совершенно прозрачном фоне. Так как маска получается на тонкослойной пленке, ее плотность весьма мала. Для того чтобы получить необходимую плотность ($\gamma \infty 2{,}5$), маска подвергается усилению свинцовым усилителем. Полученная в результате описанного процесса маска совмещается для второй экспозиции с непроявленной панхроматической пленкой. Съемка фона производится или путем обычной второй экспозиции или путем печати с лавандовой копии на машине оптической печати.

Для съемки описанным способом необходим аппарат с совершенным транспортирующим механизмом. Несовершенство механизма приводит к качанию фона относительно первого актерского плана и к сдвигам маски, что особенно вредно, относительно скрытого изображения на панхроме. Из опыта установлено, что лучшим аппаратом для съемки будет аппарат с движением пленки в одном потоке (без петель), с фильмовым каналом, не имеющим боковых направляющих, с точно работающим подвижным или неподвижным контргрейфером.

В чем же достоинства описанной схемы?

Характер освещения актерской сцены, цвет костюма актера не находятся в какой-либо связи с техникой образования маски. Маска образуется не из изображения актера, а из ровного однообразного освещения фона.

Контур вокруг актера, неизбежно возникающий при работе любым известным ранее способом, не может возникнуть в описанном способе, так как явления, обусловливающие возникновение контура, действуют здесь не в сторону увеличения маски, а в сторону ее уменьшения.

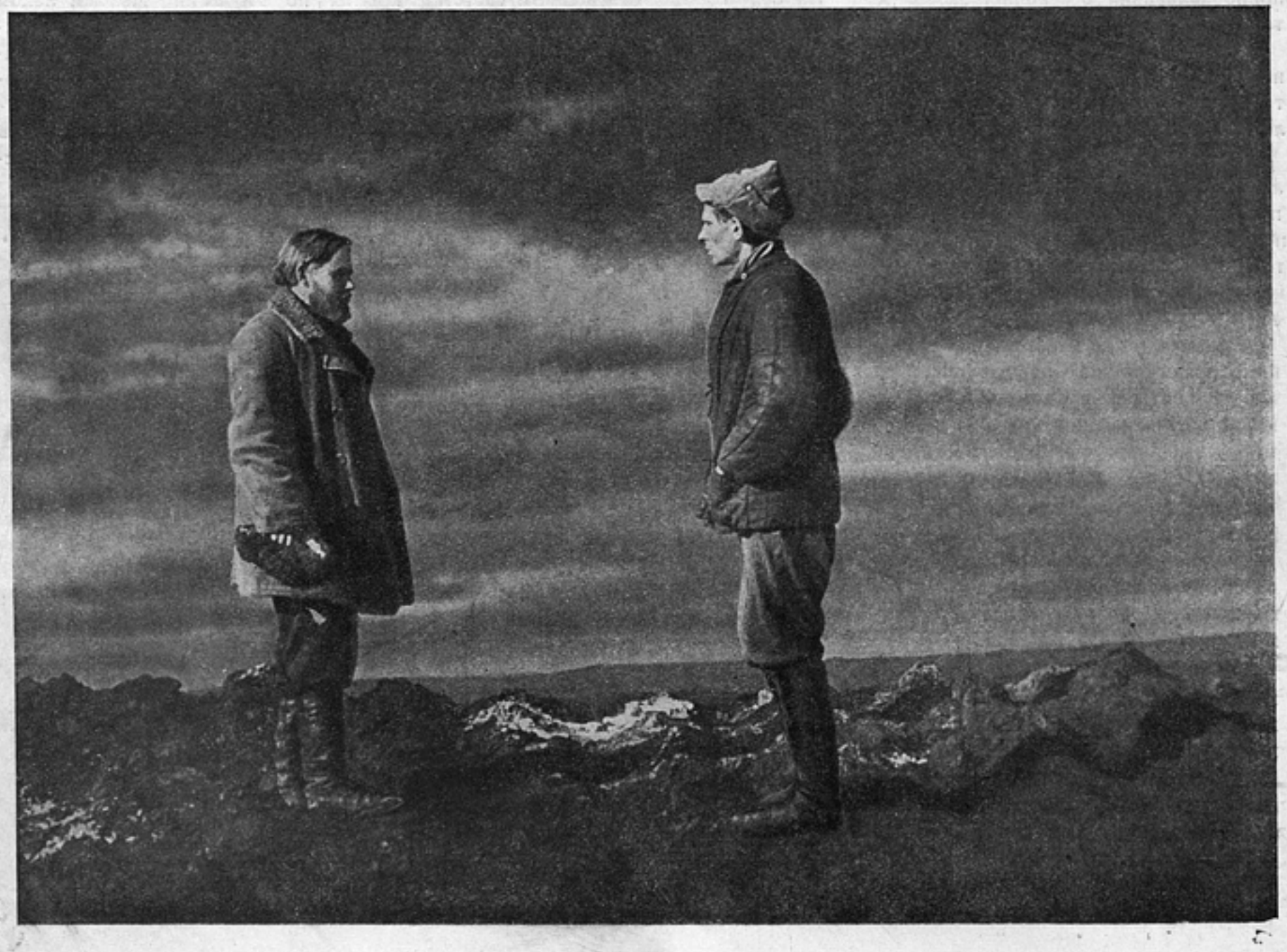
Комбинированный кадр может быть получен двойной экспозицией без процесса контратипирования.

Достигается возможность сочетания актера с фоном в больших масштабах. По нашему способу нет необходимости строить задники, пропорциональные масштабам изображения актеров в комбинированном кадре; достаточно построить задник лишь там, где происходит движение актера. Все остальное может быть кашировано белым листом бумаги, освещенным тем же светом, что и фон.

Кроме того описанный способ позволяет включить актера непосредственно в макет или рисунок, что часто необходимо в практике комбинированной съемки и совершенно недоступно транспаранту и рирпроекции.

«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Сценарий Ф. Панферова. Режиссеры В. Строева и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор М. Гиндин. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. В. Грибков в роли Никиты Гурьянова и арт. В. Соловьев в роли Чанцова



Советские оборонные фильмы за рубежом

Три советских фильма — На границе, Если завтра война и Волочаевские дни, широко демонстрировавшиеся в последнее время на экранах Европы, Америки и Китая, привлекли исключительный интерес зарубежной прессы и зрителей.

Успех этих фильмов прежде всего объясняется тем, что они ярко и внушительно показывают силу и мощь Красной Армии и ее тесную, неразрывную связь со всем многомиллионным советским народом.

В своем историческом докладе на XVIII съезде ВКП(б) товарищ Сталин с исчерпывающей глубиной и мудростью вскрыл существо политики невмешательства и «нейтралитета» неагрессивных демократических государств. Товарищ Сталин объяснил тогда значение и смысл провокационной кампании европейско-американских политиков, использовавших прессу для клеветнических утверждений о «слабости русской армии», о «разложении русской авиации».

Советские оборонные фильмы немало способствовали тому, чтобы опровергнуть эту клевету и создать у зарубежного зрителя правильное представление о боевой мощи Красной Армии великого Советского Союза.

Исключительная острота и своевременность выхода на зарубежные экраны этих фильмов отмечается значительным количеством газет.

Американская газета «Ньюс» (Детройт) пишет о фильме Если завтра война:

«Ввиду того, что боевая готовность советских вооруженных сил ставится под сомнения клеветниками, новый советский документальный фильм попадает, естественно, в категорию сверхактуальных фильмов.

В нем СССР показывает свою военную мощь не в качестве угрозы, а в качестве ответа на угрозу».

В таком же духе пишет французский журнал «Рюси д'ожурдюи» о фильме На границе, демонстрировавшемся во Франции под названием Лицом к врагу.

«В тот момент, когда противники французско-советского пакта, чтобы оправдать свою кампанию, пытаются нас убедить, что Красная Армия не могла бы оказать нам никакой помощи в случае конфликта, фильм Лицом к врагу дает резкий ответ на эти лживые утверждения. До сих пор никакой фильм не давал такой разительной иллюстрации военного могущества СССР».

«Морнинг Ньюс» (Лос-Анжелос) пишет о фильме Если завтра война:

«Фильм является не только выдающимся кинопроизведением, но и крайне честным изображением позиции России по отношению к сумасшедшей Европе...

Воздушные, пехотные и морские силы показаны в фильме мощно».

Марсельская газета «Руж Миди» о фильме На границе с удовлетворением пишет:

«Фильм Лицом к врагу показал всем неуязвимую силу мощной Красной Армии — оплота мира в Европе, против поджигателей войны».

Связь Красной Армии с народом — одну из особенностей Красной Армии, на которой зиждется ее мощь, — подчеркивает газета «Ла Трибюн Республикэн»:

«Фильм Лицом к врагу показывает тесную связь Красной Армии с советским народом; в бурный период, переживаемый миром, это является сильным ответом хулителям Советского Союза».

Далее эта же газета в связи с показом документального фильма о параде частей Красной Армии в день празднования XXI годовщины Октября пишет, что этот фильм демонстрирует «еще сильнее солидарность, объединяющую советский народ, правительство и армию, а также сокрушительную силу Красной Армии, которая — напомним — служит делу мира».

В связи с известными всему миру провокациями японских агрессоров у наших границ, почти все газеты расценивают фильм На границе как фильм, который правдиво изображает сокрушительный разгром японцев у озера Хасан.

Нью-Йоркская газета «Дейли Ньюс» пишет об этом: «Фильм выпущен в прокат очень своевременно, ввиду угрозы войны на Дальнем Востоке и является передачей в драматической форме событий, происходивших у озера Хасан».

Целый ряд других американских газет — «Геральд Трибюн», «Леджер», «Ньюс» и «Стар Игл» — подчеркивает документальный характер фильма На границе.

«В некотором смысле фильм На границе — чисто документальный фильм, показывающий факты о советско-японских пограничных столкновениях».

«Ужасная карательная сила большой, полностью модернизированной армии образно показана в хороших фотографиях и дает представление о том, что случилось во время недавних боев у озера Хасан на Дальнем Востоке».

Нью-Йоркская газета «Ивнинг Пост» пишет:

«Русские постановщики нового фильма На границе обладают замечательным политическим предвидением. Их фильм о войне на советско-манчжурской границе выпускается на экраны как раз в тот момент, когда мы узнаем о необычайной концентрации японских войск на манчжурской стороне реки Амур и о провокации японцев в виде пограничных стычек на всем протяжении советской дальневосточной границы...

Для создания сцен войны режиссер Иванов имел возможность использовать опыт столкновения советских войск с японскими у озера Хасан, которые в прошлом году были описаны американскими корреспондентами как наиболее интенсивные из всех в современной войне».

Нью-Йоркская газета «Дейли Уоркер» сообщает:

«Зрители узнают в этом фильме события около озера Хасан в августе прошлого года, когда Красная Армия

Статья из французского киножурнала, посвященная фильму «На границе»

красноречиво демонстрировала свою боеспособность, изгнав японцев из советской земли.

Это фильм, который в драматической форме иллюстрирует значение слова «патриотизм» в Советском Союзе».

Японские провокации на советско-манчжурской границе придали демонстрировавшемуся в США историко-революционному фильму Волочаевские дни большую политическую остроту и актуальность.

Это обстоятельство подчеркивается рядом американских газет.

«Ситизен Ньюс» (Голливуд) пишет о фильме Волочаевские дни:

«В связи с незабытым еще русско-японским пограничным инцидентом у озера Хасан этот фильм, показывающий изгнание японцев из Сибири, является как нельзя больше своевременным...

Если японцы являются злодеями в нынешних китайских делах, они такими же злодеями были для русских, когда захватили часть России двадцать лет назад.

Как СССР смотрит на эту попытку захватить его дальневосточные области, показано с суровой и горькой правдивостью в советском фильме Волочаевские дни».

«Морнинг Ньюс» (Лос-Анжелос) пишет об этом фильме:

«Волочаевские дни в связи с недавним столкновением между русскими и японскими силами, повидимому, заключают в себе тонкое предостережение, что если «сыновья неба» опять попытаются напасть, они будут встречены не отрядом оборванных партизан и необученных рекрутов, но стеной единого народа.

Подразумевается, что если японцы думают, что 1904 год повторится, то они сошли с ума».

Нью-Йоркская «Таймс» писала о Волочаевских днях:

«Благодаря Волочаевским дням обнаружился психологически важный — а в конечном итоге, может быть, важный и с военной точки зрения — фактор борьбы: русское чувство юмора.

Во время решающего боя одерживает победу над лишенными юмора японцами огромный советский снежный ком, который заставляет карабкающихся японцев беспомощно катиться вниз по его ледяным склонам, в то время как русские наверху заливаются хохотом.

Понятно, фильм засиял в Советском Союзе, но мы все же думаем, что в этом эпизоде заключается нечто пророческое».

Фильм На границе, излагающий в художественной форме современные события, обсуждается прессой еще более оживленно и горячо.

Об этом наиболее ярко свидетельствует заголовок — «Японцев бьют», под которым нью-йоркская газета «Игл» помещает следующий отзыв о фильме:

«Советские кинопроизводственники не теряют много времени, чтобы отразить историю на экране. Наступление японцев на высоту Заозерную уже демонстрируется в кинотеатре «Камео».

Фильм заинтересует более широкие круги зрителей, чем другие советские фильмы, ибо, если свыше 70 процентов американцев сочувствуют республиканской Испании, а не мятежникам, — значительно более чем 90 процентов должны сочувствовать Китаю в его сопротивлении японским захватчикам. А японцев бьют в этом фильме...

Показ битвы отличается значительным напряжением; она ведется сильно и волнующе. Движение танков, четырехмоторных бомбардировщиков и хорошо тренированных войск — настоящая цель фильма — оставляет большое впечатление».

Не скрывают большого впечатления, оставляемого показом на экране мощи Красной Армии в фильме Если завтра война и вашингтонские газеты «Стар» и «Сиэтлл»:

«Наибольшее впечатление производят гигантские танки, способные валить, как траву, 50-футовые деревья, стаи тяжелых бомбардировщиков, затемняющие небо, и массовые парашютные десанты, предназначенные для борьбы за линией фронта на территории врага».

О мирной политике Советского Союза и о намерении СССР силами Красной Армии нанести сокрушительный удар агрессору на его же территории пишет много газет.

Уже цитированные газеты «Леджер», «Ньюс», «Стар Игл», сообщают своим читателям:

«То, что Советский Союз, будучи атакован, готов не только драться, но и перенести войну на территорию врага, является главной темой пророческого кинодокумента Если завтра война.

Хорошо переданные сцены атаки танков, воздушных битв большого размаха, быстрых переброс полностью механизированных войск, как будто подтверждает заявление Советов, что война не будет вестись на территории СССР».

Английская газета «Пост Англиэн Дейли Таймс» сообщает, что в Ипсвиче был устроен вечер под лозунгом «Какова ценность России как союзника», после которого демонстрировался фильм Если завтра война. В этом сообщении газета пишет:

«Сцены битв большей частью взяты из снимков маневров Красной Армии в прошлом году.

Таким образом дается впечатляющая картина всех родов военных действий, в том числе массовых парашютных десантов, газовых атак, бомбежки, действий танков, новейших способов переброски пехоты и т. д.

Мораль фильма — подтверждение русской политики отсутствия агрессии, соединенное с твердой решимостью дать отпор любому вторжению на русскую территорию».

Повышенный интерес в Англии к боевым качествам Красной Армии особенно характерно иллюстрируется информационной заметкой, помещенной в «Бромлей энд Вест Кент Меркюри». Приводим ее целиком.

«На митинге, организованном в «Виллиам Моррис Холл» Бромлейской секции рабочей партии, был продемонстрирован фильм Если завтра война, показывающий военную мощь России.

Майор Хупер, который посетил Советский Союз и изучал его армию и воздушный флот, выразил мнение, что главной защитой Великобритании против войны является пакт с другими демократическими государствами, особенно с СССР».

Советские оборонные фильмы, демонстрировавшиеся в Китае, произвели огромное впечатление на китайского зрителя. Борющийся за свою независимость китайский народ принял их с исключительным энтузиазмом.

Чунчинская газета «Синьхуажибао» пишет о фильме Если завтра война:

«Фильм Если завтра война — показ сил обороны Советского Союза. Он говорит, что если завтра будет война, то Советская Красная Армия новейшей стратегией и наилучшими видами оружия разгромит и уничтожит врага на его территории. Этот фильм является предупреждением агрессорам. Если они посмеют рисковать, их судьба будет такой же, как в этом фильме. Одновременно с этим фильм дает гарантию населению всего мира в том, что в борьбе за мир человечества и против захватнической войны Советский Союз является честным другом всего мира; Советский Союз есть самая мощная движущая сила по охране мира всего мира».

Эта же газета, отмечая поучительный характер фильма для китайского народа, пишет:

«Если завтра война нам говорит еще, что для разгрома японских зверей необходимо иметь новей-

---

У кинотеатра «Вей-и» (Чунчин). Добровольцы перед уходом на фронт идут на просмотр советских фильмов «Если завтра война» и «Петр I»

шую вооруженную армию с высокой боеспособностью. Примером этого является героическая Советская Красная Армия. Для достижения конечной победы над японским империализмом нам необходимо создать мощную национально-оборонительную армию, поэтому нам нужно учиться у Советской Красной Армии.

В картине Если завтра война мы видим энтузиазм и храбрость советского населения. Это воодушевляет нас и вызывает зависть и уважение.

Если завтра война удивительный фильм. Он указывает нам правильный путь — активной военной подготовки населения, обучения мощной новой армии, владеющей новой техникой, подымает политическую сознательность, являющуюся гарантией конечной победы над японским империализмом».

Другая чунчинская газета «Синшуванбао» также пишет о необходимости последовать примеру Советского Союза, создавшего мощную Красную Армию, сила которой так наглядно показана в фильме Если завтра война.

«Значение этого фильма следующее: мир ни в коем случае не может быть достигнут путем уступок, компромисса или жалких просьб. Надо раз и навсегда нанести решительный удар нарушителям мира. Но для того, чтобы нанести сокрушительный удар, прежде всего необходимо самому располагать силами и усилить свои вооружения. Иначе неизбежны уступки или компромисс.

Чтобы «иметь силу и усилить вооружения» необходимо поднять народные массы. В этом направлении политика страны должна приложить свои усилия».

Советские фильмы в Китае поднимают китайский народ на защиту своей родины против японских захватчиков.

Объявление о фильме Если завтра война, помещенное в чунчинской газете «Синшубао», гласит:

«Если завтра война (советский военный фильм). Защита своей территории и наказание агрессора. Мобилизация новейших видов оружия. Морская, сухопутная и воздушная война.

Великая Октябрьская революция освободила Советский народ. Для самозащиты была создана самая сильная и непобедимая армия в течение краткого периода, создана самим народом своими руками. Советский народ всегда и везде готов ответить «ударом на удар».

Встаньте, соотечественники! Встаньте и идемте бороться с угнетающим нас врагом. Одновременно ускорим и создадим сами своими руками твердую и крепкую силу, чтобы достичь конечной победы».

Значение советских оборонных фильмов неизмеримо велико. Они укрепляют у зарубежных зрителей веру в Советский Союз, веру в социализм. Глядя советские оборонные фильмы, они говорят словами великого Сталина — «Социализм и демократия непобедимы».

«ХУАРЕС»
Сценарий Роберта Рискина. Режиссер Фрэнк Капра. На фото (в центре) Поль Муни в роли Хуареса

Новые фильмы Голливуда

По сообщениям из Голливуда за первые три месяца этого года закончены производством 319 фильмов (из намеченных 589).

По количеству выпущенных фильмов крупнейшие кинофирмы располагаются в следующем, примерно, порядке: Парамоунт, Фокс-XX век, Моногрэм, Метро, Юниверсал, Уорнер, РКО, Рипаблик, Колумбия, Юнайтед Артистс (ставит в данное время два фильма в том числе Диктатор Чарли Чаплина), Гренд-Нэшионэл.

Приведем данные о наиболее интересных фильмах:

Гонолулу. Режиссер Эдвард Бэзел; сценарий Герб, Филдс и Фрэнк Партос. В главных ролях: Элеонора Пауэлл, Р. Ионг, Дж. Бернс, Грэси, Аллен. Оператор Рэй Джун. «Метро». Время демонстрирования 82 минуты.

Веселая музыкальная комедия о двойнике популярного киноактера — гавайском плантаторе, случайно приехавшем в Голливуд. Удачно развита тема артистического турнэ плантатора и сельскохозяйственных упражнений кинопремьера, отправившегося на плантацию.

Король ипподрома. Режиссер Альфред Грин; сценарий Джордж Брюс. В главных ролях: Адольф Менжу, Долорес Кастелло, Рэджер Дэниэль, Уолт Абель, Алан Дайнхард. Оператор Роберт Планк. «Юнайтед Артистс». Время демонстрирования 85 минут.

Дж. Мэзон (Адольф Менжу) — разорившийся и опустившийся бывший владелец скаковых конюшен — восстанавливает свое положение благодаря влиянию мальчика (Р. Дэниэль), встреченного на ипподроме.

Мальчик отучает Мэзона от пьянства, заставляет его приобрести путем хитроумных комбинаций лошадь и вновь стать королем скачек.

Неожиданно выясняется, что мальчик является сыном Мэзона от женщины, которую он давно покинул. Картина кончается, разумеется, к общему благополучию.

Недостатки и неправдоподобность сценарных положений искупаются игрой Адольфа Менжу, работой оператора, мастерски снявшего скачки, и хорошим актерским ансамблем.

Да, дорогая дочь!.. Режиссер В. Кейглей; сценарий К. Робинсона по пьесе Марка Рид. В главных ролях: Присцилла Лейн, Джеффри Линн, Роланд Ионг, Ф. Бентер, Мэй Робсон, Дженевьева Тоббин, Джен Хонтер. Оператор Чарльз Рошер. «Бр. Уорнер». Время демонстрирования 85 минут.

Сценарий написан по нашумевшей пьесе Марка Рида и трактует о свободе современной американской молодежи в вопросах любви. Сценарий и режиссер вывели на экране галерею представителей общества: старуху-бабушку, оказавшуюся по своим взглядам наиболее «левой» из всего «прогрессивного» окружения; современную мать — деятельницу женского движения, оказавшуюся крайне консервативной, когда дело касается поведения ее собственной дочери; романтически настроенную тетку, всячески покровительствующую влюбленным, и ряд иных, не менее колоритных персонажей.

Три мушкетера. Режиссер Аллан Дуэн; сценарий М. Муссельман, В. Дрэйк и С. Хэльман. В главных ролях Дон Амече и братья Риц. Оператор П. Марлей. «Фокс-XX век». Время демонстрирования 76 минут.

Фильм представляет собой одну из многих вариаций темы о приключениях Д'Артаньяна и его друзей, возвращающих королеве Анне драгоценности, подаренные ею герцогу Букингэмскому.

Мало удачный сценарий служит поводом для всестороннего показа любимца публики Д. Амече, играющего Д'Артаньяна, и бесконечных трюков и клоунад известных в США братьев Риц, изображающих трех лакеев, переодевшихся в мундиры Атоса, Портоса и Арамиса.

В дилижансе. Режиссер Джон Форд; сценарий Дэдлей Никольс по рассказу Эрнста Хэйкокса. В главных ролях: Клэр Трэвор, Джон Вэйк, Энди Дэвин, Джордж Бэнкрофт. Оператор Бери Глэннон. «Юнайтед Артистс». Время демонстрирования 95 минут.

Этот фильм — одно из достижений режиссера Джона Форда — смотрится с большим интересом, отличается яркими характеристиками действующих лиц.

Сценарий Д. Никольса (одного из виднейших сценаристов Голливуда) повествует о приключениях группы пассажиров дилижанса, совершающих в прошлом столетии поездку между двумя пограничными поселениями.

Разнохарактерное общество, соединенное совместным путешествием, состоит из танцовщицы (Клэр Трэвор), кучера (Энди Дэвин), шуллера (Джон Кэрредин), военного врача (Томас Митчел), шерифа (Дж. Бэнкрофт), жены офицера (Луиза Платт), торговца виски (Дональд Мик) и банкира (Бэртон Черчиль). В пути к ним присоединяется бежавший из тюрьмы преступник (Джон Вэйн).

Пассажиры дилижанса испытывают ряд приключений: остановку в заброшенной гациенде, где их задерживает рождение ребенка, нападение индейцев и бешеную скачку через пересохшее озеро. Все эти внешние события используются режиссером для показа отношений и характеров персонажей картины.

Джон Форд вводит ряд комедийных и лирических эпизодов, позволяющих ему тепло обрисовать часть героев.

Сан-Луис-блюз. Режиссер Рауль Уолш; сценарий Дж. Моффит и Малкольм С. Бреннан по рассказу Эллинор Грифин и Вильяма Ренклин. В главных ролях Дороти Лэмур и Ллойд Нолан. Оператор Теодор Шпаркуль. Время демонстрирования 90 минут.

Путаная история о приключениях бродячего театра на реке Миссисипи. Сюжет служит лишь поводом для бесконечных музыкальных номеров, исполняемых Дороти Лэмур и другими актерами.

Том Сойер-сыщик. Режиссер Луис Кинг; сценарий Л. Фостер, Роберт Иост и Ст. Энтони по повести Марка Твена. В главных ролях Билли Кук и Дональд О'Коннор. Оператор Тэд Тэцлав. «Парамоунт». Время демонстрирования 68 минут.

Вряд ли Марк Твен узнал бы свою повесть и ее героев в этой третьеразрядной инсценировке. Действие развивается вяло, юмор Твена потерян, исполнители далеко не равноценны. Режиссура крайне слаба.

Гекльбэри Финн. Режиссер Ричард Торп; сценарий Юго Бетлер по повести Марка Твена. В главных ролях: Микки Руни, Уолтер Коннолли, В. Фроулей, Рекс Ингрем, Лин Парвер, Джо Энн Сайерс. Оператор Джон Зейц. «Метро». Время демонстрирования 88 минут.

Сценарий довольно точно следует фабуле Марка Твена, но не передает

теплоты и сверкающего юмора повести. Режиссер не сумел использовать возможностей сюжета; ряд эпизодов явно растянут, многие «комические» сцены не вызывают даже улыбки.

Очень хорош Рекс Ингрем в роли беглого негра Джима.

Маленькая принцесса. Режиссер Уолтер Ланг; сценарий Этель Хилл и Уолтера Фэррис по повести Ф. Барнет. В главной роли Ширлей Темпль. Цвет снят по системе Техниколор. «Фокс». Время демонстрирования 95 минут.

Сценарий построен по общеизвестной повести английской писательницы Ф. Барнет о маленькой девочке, встречающей в госпитале, куда она пришла разыскивать раненого отца, королеву Викторию. Несмотря на ряд неправдоподобных положений, фильм смотрится с интересом.

Маленькая принцесса — лучший за последнее время цветной фильм с участием Ширлей Темпль. Очень удачно сделан режиссером сон героини, когда она видит себя принцессой.

Женщины на ветру. Режиссер Джон Фарроу; сценарий Ли Коц и Альберта де-Монд по рассказу Фрэнсис Уолтон. В главных ролях Кэй Фрэнсис и Уильям Горгэн. Оператор Сид Хиккокс. «Бр. Уорнер». Время демонстрирования 63 минуты.

Сценарий использует интерес широкой публики к авиации и повествует о борьбе двух соперниц-летчиц за первое место в авиационных состязаниях. В этом фильме использованы и женские воздушные гонки, и кругосветный перелет, и трансатлантический перелет, и приключения незадачливого мужчины-летчика, побивающего в конце концов мировой рекорд и в результате этой победы неизбежно покоряющего сердце одной из летчиц.

Гонки. Режиссер Рой Дел Рус; сценарий Фрэнка Уад. В главных ролях: Алиса Фэй, Констанс Беннэт, Нэнси Кэлли. Оператор Карл Фройнд. «Фокс-XX век». Время демонстрирования 83 минуты.

Шаблонный сюжет о борьбе летчиц за участие в больших национальных авиагонках.

Фабула построена на трудностях получения средств и самолетов, на опасностях, грозящих героиням фильма со стороны богатой летчицы (К. Беннэт), собирающейся участвовать в гонках на собственном скоростном самолете.

При высоком уровне авиационных съемок фильм крайне перегружен сценами парашютных прыжков, самолетных аварий и т. д.

Пусть звучит свобода! Режиссер Джек Конвей; сценарий Бен-Хекта. В главных ролях: Нельсон Эдди, Вирджиния Брюс, Виктор Мак Лаглен, Лайонель Барримор, Эдвард Арнольд, Ги Кибби, Чарльз Беттерводс. Оператор Сидней Вагнер. «Метро». Время демонстрирования 88 минут.

Сценарий, написанный одним из лучших сценаристов Голливуда — Бек Хектом (автор Вива Вилла и др.), превозносит достоинства американской демократии. Красной нитью проходят идеи общности интересов всех без исключения классов и групп общества. Откровенно агитационный сюжет подан на фоне мелодрамы из жизни строителей железных дорог в шестидесятых годах прошлого столетия.

В фильме, постановленном крупнейшим режиссером США Джеком Конвеем, занят сильный актерский состав во главе с популярнейшим американским киноактером Нельсоном Эдди.

Дайте нам жить! Режиссер Джон Брам; сценарий Антони Вэйлер и Аллен Ривкин. В главных ролях: Маурин О'Сулливэн, Аллан Бакстер и Генри Фонда. Оператор Люсьен Баллард. «Колумбия». Время демонстрирования 66 минут.

Социальная драма, направленная против уродливости современного американского судопроизводства, отражающейся на положении неимущих подсудимых.

Герои фильма (Генри Фонда и Аллан Бакстер) неправильно осуждены за убийство к смертной казни. Невесте одного из обвиняемых с большими усилиями удается добыть доказательства их невиновности.

Характерна точка зрения американской буржуазной критики, что фильм не может рассчитывать на успех несмотря на хорошую актерскую игру и режиссеру из-за «слишком остро поставленных в нем социальных вопросов».

Мораль каторжников. Режиссер Лэмберт Хиллнер; сценарий Джон Крафт. В главных ролях: Роберт Кент, Анна Нагель, Сидней Блэкмэр. Оператор Артур Мартинелли. «Моногрэм». Время демонстрирования 63 минуты.

Банальная и сентиментальная история футбольного игрока, втянутого компанией преступников в уголовное дело и возвращающегося к честной жизни при помощи влюбившейся в него сестры одного из преступников.

На границе в 1949 году. Режиссер Джозеф Леверинг; сценарий Нэт Гетцерт. В главных ролях: Билл Эллиот, Лиана де-Альканис, Чарльз Кинг, Хол Талиаферро. Оператор Джемс Броун. Время демонстрирования 54 минуты.

Приключения командира отряда американской кавалерии во время калифорнийско-мексиканских событий сделаны драматургически, режиссерски и актерски неинтересно и вяло.

Фальшивый паспорт. Режиссер Джон Ауэр; сценарий Франклин Коэн и Ли Лобб. В главных ролях Поль Келли и Джюн Ланг. Оператор Джек Марта. Время демонстрирования 60 минут.

Поль Келли играет роль бывшего пограничника, проникающего в состав шайки контрабандистов для их разоблачения.

На этом фоне режиссер и сценарист развернули богатую выдумку. Фильм смотрится с большим интересом. В приключенческий фильм внесен ряд веселых развлекательных моментов.

Горячо и холодно... Режиссер Эдвин Мэрин; сценарий Гарри Кэрниц. В главных ролях Р. Монтомери и Розалина Рессел. Оператор Джордж Фолзей. Время демонстрирования 78 минут.

Детективный фильм о раскрытии хищений инкунабул из библиотеки коллекционера-миллионера. Попутно сыщик раскрывает причины трех убийств, участвует в ряде сложных приключений и т. д.

Фильм смотрится легко только благодаря хорошей актерской игре.

Треть нации. Режиссер Дэдлей Морфи; сценарий Оливер Гаррет по пьесе Арчур Арендт. В главных ролях Сильвия Сидней и Лейф Эриксон. Операторы Вильям Миллер и Эдвард Хайланд. «Парамоунт». Время демонстрирования 75 минут.

Сценарий повторяет популярную в США пьесу о благородном и богатом юноше, влюбленном в бедную девушку. Действие развертывается в яхтклубе на фоне парусных лодок и других хорошо получающихся в кинематографе вещей.

Режиссерская работа — среднего уровня.

Гордость флота. Режиссер Чарльз Ламонт; сценарий Бен Марксон и Сауль Элкинс по либретто Джемс Уэбб и Джозеф Гофман. В главных ролях Джемс Дэнн и Рашель Гудзон. Оператор Джек Марта. «Рипаблик». Время демонстрирования 65 минут.

Спида Бреннан — «парня с золотым сердцем» выкидывают из родно-

го городка за озорные проделки. После ряда приключений он становится конструктором моторных лодок, изобретает новый тип москитной лодки и завоевывает всеобщее признание. Он пользуется успехом у женщин, отбивает невесту у флотского лейтенанта и женится на ней.

Таинственный случай в практике доктора Мид. Режиссер Льюис Коллинс; сценарий Гордона Ригби и Карлтона Сэнд по рассказу Г. Ригби. В главных ролях: Джек Холт, Ноа Бири, Беверлей Робертс, Дж. Куален. Оператор Джемс Браун (младший). «Колумбия». Время демонстрирования 66 минут.

Действие развертывается в глухой и отсталой провинции, куда приезжает для отдыха нью-йоркский врач (Джек Холт). В «медвежьем углу» вспыхивает эпидемия тифа, и невежественные власти оказывают врачу всяческое противодействие в его медицинской работе. Местное население, подстрекаемое знахарями, собирается учинить над врачом суд Линча. Случайное стечение обстоятельств спасает врача от расправы. Ему удается победить эпидемию, и он завоевывает всеобщее признание.

22-я засада. Режиссер Курт Нейман; сценарий Лаура и С. Дж. Перельман по рассказу Роберта Рэй. В главных ролях Глэдис Свертхаупт и Ллойд Нолан. Оператор Вильям Меллер. «Парамоунт». Время демонстрирования 60 минут.

Увлекательная, идущая в быстром темпе история об ограблении банка с преследованием и поимкой преступников, на этот раз с умеренным количеством погонь и перестрелок. Фильм сделан в расчете на любителей гангстерских фильмов, сдобренных некоторой долей романтических и музыкальных эпизодов.

Женщина-врач. Режиссер Сидней Салькоу; сценарий Джозеф Марч по рассказу Алисы Альтшуллер и Мариам Тайгер. В главных ролях: Фрида Инскорт, Генри Уилькоксон, Клэр Додд и Сибилла Джезон. Оператор Эрнст Миллер. «Рипаблик». Время демонстрирования 65 минут.

Старая и набившая американскому зрителю оскомину история о карьере женщины-врача, мешающей ее семейной жизни. Героиня фильма (Клэр Додд), спасая жизнь своим пациентам, не уделяет достаточного внимания мужу и дочери. Муж требует развода, дочь на его стороне. Чтобы вернуть себе любовь мужа и ребенка, героиня оставляет работу. Но тут заболевает ее дочь, и мать делает ей операцию в самолете, который пилотирует ее муж — летчик по профессии. Операция удается блестяще, семейное равновесие восстанавливается. Счастливый конец фильма должен, очевидно, еще раз доказать несовместимость для женщины работы и наличия семьи. Фильм встречен критикой очень сурово.

Друг для друга. Режиссер Джон Кромвелл; сценарий Джо Сверлинг. В главных ролях: Кэрол Ломбэрд, Джемс Стюарт, Чарльз Коберн и Люсиль Уотсон. Оператор Леон Шаброй. «Юнайтед Артистс». Время демонстрирования 90 минут.

Трогательная, хорошо исполненная К. Ломбэрд, Дж. Стюартом и другими актерами, мастерски поставленная Дж. Кромвеллом драма с рядом удачно вкрапленных комических эпизодов.

Показана история молодой семьи, несмотря на все препятствия и разочарования добивающейся счастья. Здесь и отказ от брака по расчету, и вызванная этим неудача карьеры молодого адвоката, и тяжелые отношения молодой жены со свекровью, недовольной браком, и т. д.

◇ **В американских кино** с большим успехом демонстрируется фильм, Хуарес, выпущенный недавно кинокомпанией «Братья Уорнер». Печать отмечает прекрасную игру Поля Муни в роли Хуареса, передового государственного деятеля, и актрисы Бет Дэвис — императрицы Карлоты.

◇ **«Кошка и канарейка»** называется новый фильм, в котором снимается известная американская актриса, партнерша Чарли Чаплина, Полетта Годдар.

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

◇ **Мексиканские кинопрокатчики** присоединились к организованному Конфедерацией мексиканских рабочих бойкоту фильмов, изготовленных в фашистской Испании.

◇ **Известный французский кинорежиссер** Жюльен Дювивье приступил к постановке нового фильма Тележка призраков по роману шведской писательницы Сельмы Лагерлеф.

◇ **В нью-йоркском кинотеатре** «Камео» с большим успехом прошел под названием Новые горизонты фильм Выборгская сторона. Американская пресса высоко оценивает игру актеров, в первую очередь Бориса Чиркова.

◇ **Поль Муни,** закончивший сниматься в картине Хуарес, выступит в главной роли в новом фильме Жизнь Бетховена.

◇ **Пьеса Мориса Метерлинка** Синяя птица, по которой еще в 1918 году был заснят фильм, снова привлекла к себе внимание кинопостановщиков. Известный художник Уолт Дисней намерен создать на ее материале мультипликационный фильм. Кроме того одна из голливудских кинокомпаний решила заснять полнометражный фильм Синяя птица. В Синей птице будет сниматься юная американская актриса — Ширль Темпль.

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

ВСАДНИКИ

Звуковой художественный фильм. Производство Киевской киностудии 1939 г. Метраж—2592 м.

Сценарий В. Павловского. Режиссер И. Савченко. Сорежиссер А. Голованов. Оператор В. Окулич. 2-й оператор П. Горбенко. Художник С. Симашкевич. Композитор С. Потоцкий. Текст песен А. Малышко. Звукооператоры А. Прахов и А. Бабий. Директор картины Б. Краковский.

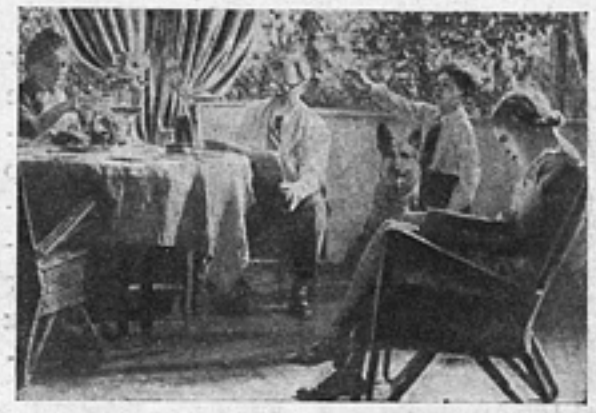
Действующие лица:

Чубенко — Л. Свердлин, И. Половец — П. Масоха. Я. Недоля — засл. арт. респ. С. Шкурат. Зяма — М. Розин. Мусий — М. Трояновский. Оксана — засл. арт. респ. Е. Кузьмина. Гурковский — Г. Долгов. Оверко Половец — Н. Братерский. Майор Пунцев — Н. Горлов. Полковник Фельзен — Г. Грайф. Генерал Эмельсдорф — В. Освецимский. Шахтер Вася — засл. арт. респ. Л. Кмит. Товарищ из Москвы — В. Аркасов.

ВЫСОКАЯ НАГРАДА

Звуковой художественный фильм. Производство киностудии „Союздетфильм" 1939 г. Метраж—2655 м.

Сценарий И. Савченко. Режиссер Е. Шнейдер. Оператор А. Шеленков. Художник Л. Блатова. Композитор В. Юровский. Звукооператор Н. Писарев. Текст песен П. Герман.



Действующие лица:

Профессор Боголюбов — засл. арт. респ. Н. Свободин, Надюша — Т. Альцева, Андрейка — В. Тумалорьянц, лейтенант государственной безопасности Михайлов — А. Абрикосов, Витя — сын Михайлова — В. Селезнев, майор государственной безопасности — К. Насонов, рыболовы — М. Трояновский и А. Громов; военный атташе иностранного государства — С. Корнев, корреспондент иностранной газеты — засл. арт. респ. П. Массальский, студент консерватории Свентицкий — В. Кулаков, официант А. Файт, клоун — засл. арт. респ. В. Петкер.

МУЖЕСТВО

Звуковой художественный фильм. Производство Ленинградской ордена Ленина киностудии „Ленфильм" 1939 г. Метраж—2008 м.

Сценарий Г. Кубанского. Режиссер М. Калатозов. Композитор В. Пушков. Оператор В. Левитин. Художник Е. Хигер. Звукооператор И. Волк. Ассист. по монтажу Д. Ландер. Комбиниров. съемки Г. Шуркин. Ассист. режиссера С. Деревенский и Л. Дубенская. Ассист. оператора М. Шуруков и В. Богданов. Консультант пилот-орденоносец И. Шебанов. Инженер В. Лузев. Пилоты—И. Иванов, А. Гончаренко, П. Колесников. Воздушные съемки В. Левитин, Г. Шуркин. М. Шуруков, Н. Вихирев.

Действующие лица:

Пилот Алексей Томилин — О. Жаков, Мустафа-Хаджи — засл. арт. респ. Д. Дудников, пилот Власов — К. Сорокин, командир отряда — А. Бонди, буфетчик Юсуф—засл. арт. респ. А. Бениаминов, капитан Быстров — В. Федоровский, бортмеханик—П. Никашин, Дугар—Зула Нахашкиев, пилот Файзи — Т. Нагаева.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН. РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд 19/1, тел. К-2-49-20.

ЛУЧШЕЕ В ЛЕНИНГРАДЕ ОБРАЗЦОВО-ПОКАЗАТЕЛЬНОЕ

Кафе "НОРД" Кафе

Ленинградской конфетной фабрики им. САМОЙЛОВОЙ

АДРЕС КАФЕ: ПР. 25-го ОКТЯБРЯ д. 44 (ПРОТИВ ГОСТИНОГО ДВОРА)

ВСЕГДА В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ СВЕЖИЕ ПРЕВОСХОДНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ВЫСШЕГО КАЧЕСТВА

холодные и горячие закуски, пирожки, пончики, пирожные, торты, напитки: шоколад, какао, кофе, чай, глинтвейн, натуральные фруктовые воды, нарзан, десертные вина, ликеры, шампанское, мороженое и т. д.

Кафе ОТКРЫТО ЕЖЕДНЕВНО С 10 ЧАС. УТРА ДО 1 ЧАСА НОЧИ

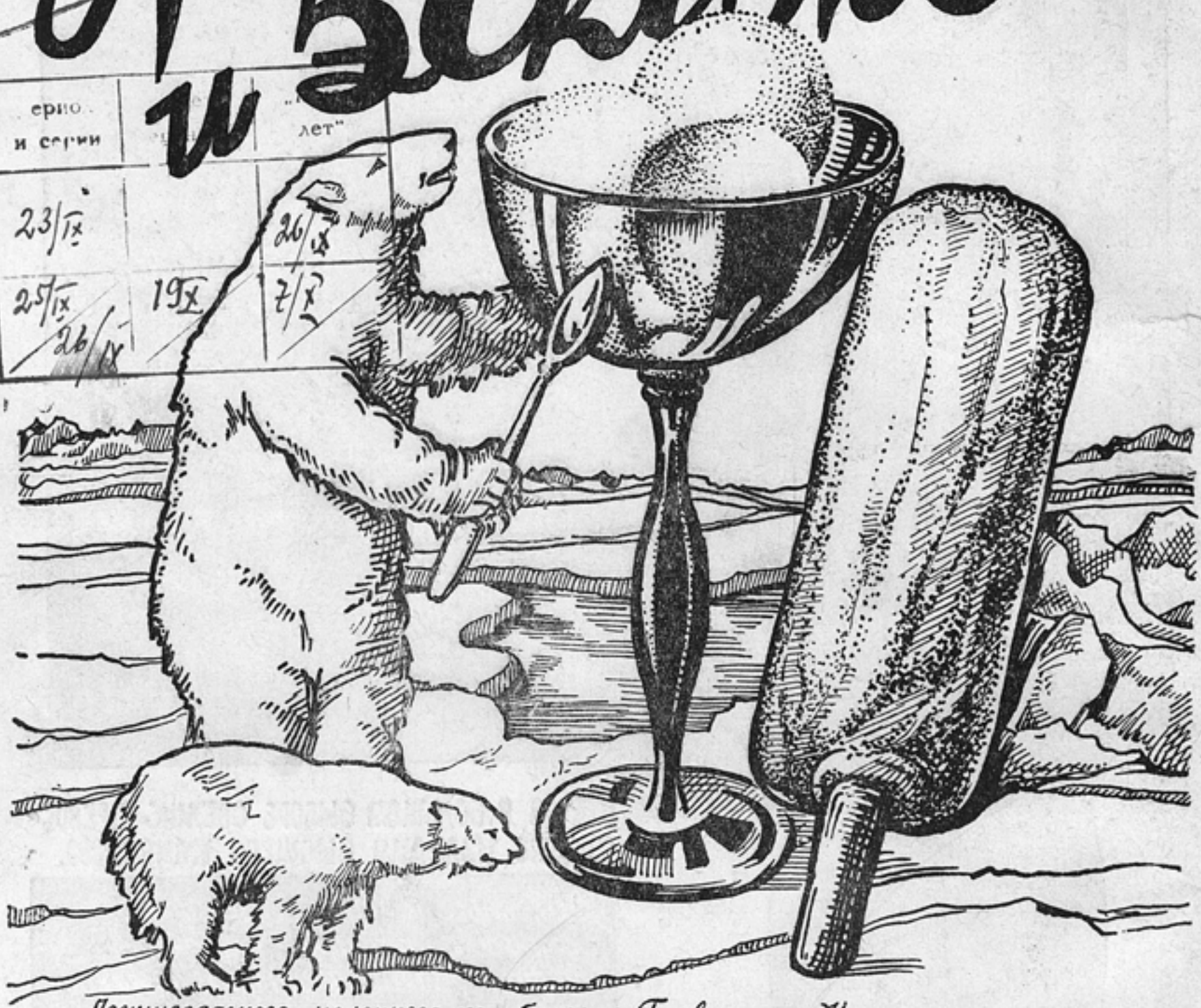
С 7 ЧАС. ВЕЧ. ИГРАЕТ СТРУННЫЙ ОРКЕСТР. ЦЕНЫ ОБЩЕДОСТУПНЫЕ

11583

Четыре рубля

Лучшее вкусное питательное

Мороженое и эскимо



Ленинградского молочного комбината Главмолоко Наркоммясомолпрома СССР

требуйте всюду!

С заказами обращаться в адреса заводов:
Ленинград, Международный пр. 65, Молзавод №1
Ленинград, Гончарная ул. 26, Молзавод №2